Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

I nuovi narratori italiani e il cinema
Venezia '88: Baioni, Bignardi, De Michelis, Leone, Pintus, Pruzzo, Tornabuoni – I primi passi della riforma polacca
Cee: basta con le previdenze nazionali
Alle radici del documentario

N. IV

1988

Nuova ERI

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

direttore responsabile
Lina Wertmüller, commissario straordinario del C.S.C.

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLIX, n. 4 - ottobre/dicembre 1988
registrazione del Trib. di Roma
n. 975 del 17 giugno 1949

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 06/722941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
NUOVA ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

In copertina: *Une histoire de vent* di Joris Ivens.

SOMMARIO

VENEZIA '88

Paesaggio nella nebbia **di Theo Angelopoulos. Sopra,** ***La leggenda del santo bevitore*** **di Ermanno Olmi.**

Venivamo da ogni parte della terra

Sergio Leone

Come si addice a ogni buon festival, sia i film in concorso sia i giurati venivano da ogni parte della Terra.
Il giurato indiano dal cognome impronunciabile ci informa che a lui piacciono soltanto i film molto ermetici. Io gli rispondo che anche da noi, presso i critici fioriscono spesso le piante degli ideologismi e degli intellettualismi, con tutti i fiori dei falsi problemi che ci hanno rovinato in passato. Almeno un punto è stato chiarito subito.
Si parte con le proiezioni. In poco più di dieci giorni vengono proposti i ventidue film in concorso più gli "eventi speciali", gli "orizzonti", "Venezia notte" e così via. Una girandola di storie, luoghi e, naturalmente lingue. E in questa eterogeneità di temi e di sensibilità bisogna stabilire, a maggioranza, che un film è migliore degli altri. Eravamo stati preceduti dalle polemiche a tinte fosche che avevano accompagnato la presentazione del film di Scorsese. E questo "Venezia '88" stava rischiando di diventare il festival più chiacchierato del secolo.
Eravamo nostro malgrado investiti di una responsabilità in più. In sostanza dovevamo riportare alla sua giusta dimensione un evento che, pur con tutte le sue contraddizioni, resta un momento cardine nell'ambito della stagione cinematografica internazionale.
Ma al momento delle preferenze non riuscivamo ad accordarci su nessuno dei premi da consegnare. Se grazie a un ex aequo raggiungiamo l'unanimità sulla resuscitata Coppa Volpi per la migliore attrice, invece sul migliore film c'è molta animosità. *La leggenda del santo bevitore* è troppo ermetico, o forse non abbastanza, ma comunque il più gettonato; segue il film senegalese e buon terzo è Angelopoulos. E chi pensava che fosse agevole districarsi dall'impiccio grazie a premi speciali e leoni d'argento, era destinato a ricredersi presto. Ma facciamo un passo indietro.
Avevamo dunque scrutinato le ventidue opere selezionate. Una mezza dozzina di queste e forse di più, avrebbero potuto non esserci. Pochi se ne sarebbero accorti. Diverse altre erano buoni prodotti, ma che non avrebbero certo aumentato il prestigio del festival se a una di esse fosse stato attribuito il Leone d'oro.
Più che naturale perciò che dal cilindro siano usciti i nomi di Sembène Faty Sow, Olmi e Angelopoulos. Per motivi diversi — assolutamente diversi — ma comunque legittimi. Il motivo di qualche preferenza a *Paesaggio nella nebbia* era soprattutto ispirato alla grande personalità e al prestigio del regista greco più che al valore intrinseco del suo nuovo film.

Gli oppositori contestavano appunto che Angelopoulos aveva offerto prove migliori nel passato e che un premio alla regia, Osella o Leone d'argento, sarebbe stato riconoscimento più appropriato.
Più resistenza, noi fautori della *Leggenda del santo bevitore*, l'abbiamo incontrata nel nostro tentativo di convincere quelli che erano rimasti stregati da *Il campo di Thiaroye*. Sorpresi, lo ammetto, lo erano un po' tutti. Non ci aspettavamo di vedere un prodotto senegalese così di buona fattura e così "occidentale". Ma tale sorpresa non giustificava l'assegnazione di un premio, secondo noi, che dovrebbe competere a un film che si eleva sugli altri, al di là di considerazioni legate allo sviluppo cinematografico o alla situazione politica di un dato paese.
Un discorso a parte merita un film, che pur non essendo mai candidato al Leone, ha suscitato una buona dose di polemiche e discussioni nell'ambito della giuria. Parlo di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* di Pedro Almodóvar. Lina Wertmüller e io cercavamo in tutte le maniere di trovare alleati nella convinzione che lo spagnolo avesse portato una ventata di novità e di freschezza e che soprattutto avesse sferrato un attacco deciso al nemico peggiore del cinema: la noia. Ma purtroppo, da qualcuno la noia viene considerata come elemento essenziale perché un film possa essere definito artistico. E così Almodóvar si è dovuto accontentare di un'Osella per il soggetto e la sceneggiatura.
Restava alla fine un solo vero candidato al massimo riconoscimento. *La leggenda del santo bevitore* riassumeva un po' tutte le caratteristiche che andavamo cercando: girato con grande maestria, brillantemente interpretato e così internazionale nella storia, ma soprattutto nella struttura, da combaciare quasi perfettamente con l'atmosfera e lo spirito dei grandi festival cinematografici. Ed oltre a tutto quello che è già stato detto e scritto sui pregi del film, non dimentichiamoci che un regista italiano racconta una storia ambientata a Parigi, usa un protagonista olandese facendolo parlare in inglese e che il film ha quel tanto di ermetico da accontentare persino il giurato indiano dal nome impronunciabile.

***Camp de Thiaroye* di Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow**

Il gusto di raccontare

Pietro Pintus

Se le rassegne cinematografiche hanno anche lo scopo di evidenziare una tendenza, si dovrà ammettere che la XLV Mostra di Venezia ha ribadito a grandi linee quanto già indicato lo scorso anno, un "ritorno alle storie", al gusto concreto di raccontare, a quella architettura della narrazione per immagini che poggia saldamente sulla base portante di una ben strutturata sceneggiatura o, spesso meno stabilmente, sulla piattaforma di un'opera preesistente, un racconto, una commedia, un romanzo. Semmai quest'anno si è fatto ancor più fitto l'intreccio tra film e libro: basta scorrere il tabellone dei premiati per vedere che su dodici opere insignite di un piccolo o grande riconoscimento ben otto di esse hanno una qualche, o precisa, ascendenza letteraria.
A partire dal Leone d'oro, *La leggenda del santo bevitore* che Ermanno Olmi ha tratto da Joseph Roth, per finire con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* che l'irridente e irruento Pedro Almodóvar ha realizzato pensando a *La voce umana* di Cocteau. Ma all'interno di queste trasposizioni in qualche modo contrapposte (il tallonamento scrupoloso della pagina da parte di Olmi, il beffardo ribaltamento da parte dello spagnolo) vanno elencati *Burning Secret* di Andrew Birkin dal racconto *Brennendes Geheimnis* di Stefan Zweig, *Madame Sousatzka* di John Schlesinger dal romanzo omonimo di Bernice Rubens, *Une affaire de femmes* di Claude Chabrol ispirato al romanzo omonimo di Francis Szpiner, *Un señor muy viejo con unas alas enormes* di Fernando Birri dal racconto con lo stesso titolo di Gabriel García Márquez, *Tempos difíceis* del portoghese João Botelho dal romanzo *Hard Times* di Dickens e *Černyi monach* di Ivan Vladimirovič Dichovičnyi dalla novella omonima di Čechov.
La letterarietà di questa edizione della rassegna veneziana risulta peraltro evidente non solo da alcuni degli altri film in concorso tutti desunti da testi preesistenti (l'esecrabile *Dedé Mamata* del brasiliano Rodolfo Brandão, il tetro *Les tribulations de Balthasar Rober* del polacco Wojciech Jerzy Has, l'estetizzante *Haunted Summer* di Ivan Passer, il subito dimenticato *A corps perdu* della canadese Léa Pool, l'interessante ma troppo criptico *Qiwang* del cinese Teng Menji, e l'infelice *Gli invisibili* che Pasquale Squitieri ha tratto dal romanzo di Nanni Balestrini), ma anche dall'aria che circola in opere che si presentano come sceneggiature originali (*Luces y sombras* dello spagnolo Jaime Camino e *The Moderns* dell'americano Alan Rudolph che mette in campo incautamente, a Parigi, un campionario della *lost generation*, pittori squattrinati e sardonici columnist, donne belle e

dannate ma anche il salotto di Gertrude Stein e Hemingway col bicchiere in mano. Resta da chiedersi se questa diffusa penetrazione dell'umore accademico-letterario nel tessuto del film è la registrazione oggettiva di uno stato delle cose cinematografico o se non corrisponde, sia pure parzialmente, alle opzioni culturali, al gusto e in definitiva alle scelte del direttore della Mostra, Guglielmo Biraghi, che in generale non si è avvalso della collaborazione degli "esperti" preferendo destinarli, in un futuro che si spera prossimo, ai propri specifici settori, le attività permanenti della Biennale, i rapporti con la televisione e le mediateche, l'approntamento di grandi retrospettive.

Una selezione di questo tipo, comunque, che sembra privilegiare un'idea del cinema che cerchi altrove i propri quarti di nobilità, stende fatalmente un velo di uniformità, una leggera patina di conformismo sui film selezionati, finendo con l'assimilare Olmi e Schlesinger, Chabrol e Botelho, Birri e Rudolph e così via (come avviene del resto da tempo sul piccolo schermo). Si vuol dire che si è avvertita la mancanza del film-shock, del cinema-cinema, dell'opera eccentrica che con un suo autonomo linguaggio sperimenta moduli espressivi anomali, irrompe con stilemi nuovi, suscita vivacità, interesse, discussioni e polemiche intorno a sé, pur senza aspirare al capolavoro. Ma forse questo tipo di film non esisteva ed era perciò impossibile vederlo a Venezia. Tant'è che a prescindere dalla qualità delle singole opere (lo splendido Olmi, il lancinante Angelopoulos, l'austero Botelho...) l'impressione è che la Mostra abbia ricevuto una scossa proprio quando si è spezzato l'incantesimo (o il torpore) di una certa sacralità letteraria e su registri differenti il cinema con un balzo si sia riappropriato della realtà senza mediazioni (la violenza narrativa di *Camp de Thiaroye* di Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow, il ribaldo meccanismo comico messo in opera da Almodóvar in *Mujeres*, la stupefacente riscoperta del mondo fatta dal più giovane cineasta e maggiore sperimentatore presente a Venezia, il novantenne Joris Ivens, insieme con Marceline Loridan in *Une histoire de vent*, visto nella sezione "Eventi speciali").

La sceneggiatura scritta da Tullio Kezich e lo stesso Olmi rispetta alla lettera, con qualche minima variante, il racconto che Roth scrisse nel 1939, poco prima di morire, nitido e insieme onirico autoritratto nelle spoglie di un naufrago dei bistrot (lo scrittore si spegnerà alcolizzato) che ha come sigillo una chiusa divenuta un epitaffio e che il regista ha lasciato inalterata alla fine del film, come un versetto talmudico: «Conceda Dio a tutti noi, a noi bevitori, una morte così lieve e bella!» Andreas Kartak, ex minatore che viene dalla Slesia, vive a Parigi come clandestino dopo essere stato in carcere per un delitto d'amore. Dorme sotto i ponti, insieme con altri barboni, e quel po' di denaro che riesce a mettere insieme lo spende nelle bettole. Un misterioso signore, lo vediamo all'inizio del film, che ha scelto di vivere come i diseredati dopo avere conosciuto la storia di santa Thérèse de Lisieux, offre ad Andreas duecento franchi: li restituirà, quando potrà, portandoli nella chiesa di Santa Maria di Batignolles e dedicandoli alla santa.

Come ha osservato Claudio Magris, autore di un saggio fondamentale su Roth (*Lontano da dove*, Einaudi, 1971) il meccanismo poetico del testo ruota su un movimento avvolgente, «la favola di una periodica e continua inadempienza». Per tre domeniche infatti Andreas cercherà di restituire i

duecento franchi correndo verso la chiesa mentre nel frattempo altre miracolose offerte d'aiuto e di lavoro, arrivate sempre in tempo quando il piccolo gruzzolo stava per finire, lo hanno reinserito nel circolo della vita: incontra la donna per cui finì in prigione, riscopre in un lontano compagno di scuola un campione della boxe (nel racconto era un calciatore) diventato ricco e celebre che lo rimpannuccia e lo sistema in un albergo, ritrova il piacere di sia pur fugaci incontri amorosi, trascorre ore ebbre ma serene in fumose sale da ballo e bordelli (in luogo dei cinematografi dell'originale), finché mentre sta per entrare in chiesa e assolvere il suo debito, cade a terra di schianto: morirà mormorando: «Signora Teresa». Se è vero, come è vero, che *Die legende vom heiligen Trinker* è «una stupenda novella enigmatica nella sua ambigua semplicità» (Magris), è legittimo che, a parte le varianti cui si è accennato, chi ha deciso di portare sullo schermo questo sommesso ma acuminato addio al mondo ne abbia caricato il tracciato e il protagonista di un senso forse lontano dallo spirito di Roth ma non perciò inammissibile. La «soffice e deserta discesa nel nulla» di cui parla Magris, che ha i connotati sardonici dell'autodissoluzione, si colora nell'Andreas cinematografico di una consapevolezza e di una spiritualità che rendono come fiammeggiante il cammino verso la morte.
Il barbone parigino, ultima degradata immagine in Roth dell'ebreo transfuga e assimilato, di colui che volontariamente ha fatto sparire nelle nebbie dell'alcol l'identità smarrita e giorno dopo giorno le lontanissime origini, diventa nel film il portatore di una luce arcana che lo ha toccato, con il primo "miracolo", come una grazia. Se il cinema di Olmi è diventato sempre più un cinema di sguardi, il suo ultimo film è, bressonianamente, un accumulo emozionante di linguaggi dell'anima che si esprimono attraverso le trafitture degli sguardi. Ma tutto ciò sarebbe semplicistico attribuirlo al cattolico Olmi, al cristiano Olmi: il suo spiritualismo è immerso nel gran fiume fecondo della vita, nell'arco immutabile delle stagioni, nella calda matrice di un mondo contadino. Non a caso il suo Andreas, quanto più affonda nel bere, tanto più vede emergere il passato da cui non può distaccarsi; ma soprattutto, in un crescendo significativo, ritrova intatte e immutate le radici, i vecchi genitori, dall'orologio conservato nella cassettina dei ricordi al flashback di loro accanto al treno, fino a quella trepida sequenza nella notte al "Tari-Bari" in cui all'immagine dei due vecchi infreddoliti che vengono a scaldarsi con una minestra nel bistrot deserto (c'è solo Andreas a un tavolo, e gli occhi sono come due fiammelle che illuminano la solitudine) si sostituisce quella dei genitori, in una magica giustapposizione del quotidiano.
Questa stupefacente sequenza, intrisa di ombre, silenzio e antichi gesti legati alla povertà e alla terra, dà la misura anche del talento medianico del direttore della fotografia Dante Spinotti: quell'occulto angolo di Parigi si trasforma, come per ipnosi, nell'antro in cui approdano, sono approdati e approderanno tutti i reietti della terra, i vagabondi dei viottolì di campagna e quelli dei trottoir, i solitari della bottiglia e i dimenticati da Dio. Ciò che salva è il lampo del ricordo, come l'improvvisa epifania dei genitori di Andreas, la luce della memoria. Il percorso di morte che Andreas compie diviene allora a poco a poco nel film un inatteso tirocinio vitalistico; il calore che Andreas diffonde attorno a sé è d'altra parte il contravveleno a ogni pratica autodistruttiva. L'ironia

rothiana ha ceduto il passo allo sguardo interrogante del regista, che è poi quello, di penetrante dolcezza, di Rutger Hauer, mirabile protagonista. Roth non dà di quella Parigi che è teatro degli avvenimenti una dimensione storicamente precisa: forzando in tale direzione e puntando su una quasi kafkiana, a tratti, fascinazione scenografica, la Parigi del film è un amalgama misterioso, contemporaneo e vecchissimo, con treni fantasmatici nella notte e quinte di un teatrino miserabile, inquietanti balere dai grandi fondali dipinti su cui si muovono silenziose silhouette, hotel scintillanti e interminabili piogge da diluvio universale che flagellano il pavé (quello della pioggia è un tema rothiano per eccellenza, in quasi tutti i suoi libri la pioggia scandisce la fine di un'epoca, una svolta della Storia, la conclusione di una vita).

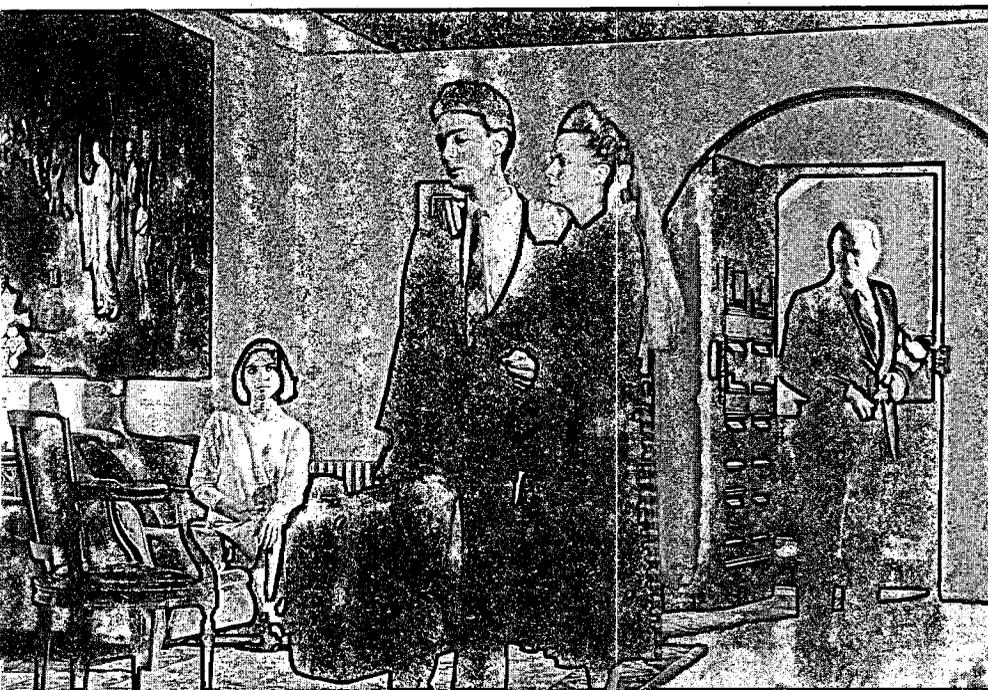
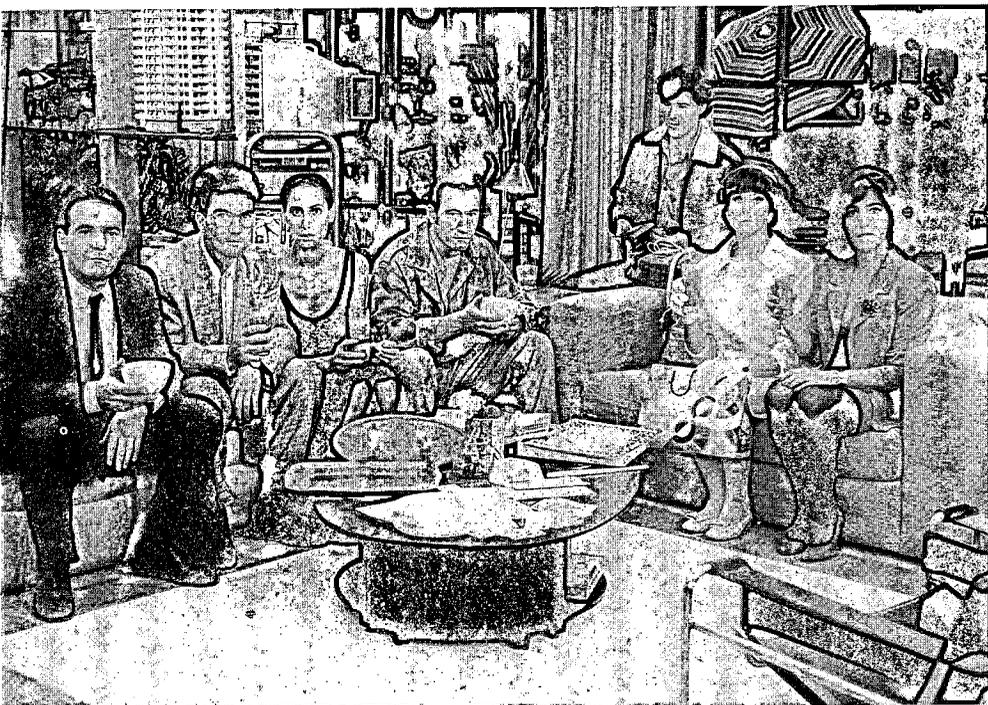
L'operazione compiuta da Botelho in *Tempos difíceis* (terzo lungometraggio del regista portoghese), su un testo ottocentesco, *Hard Times* di Dickens, è di notevole perspicuità e il risultato è un film di severo splendore figurativo nella scelta del bianco e nero e di dura bellezza. Se non fosse per la menzione della Fipresci e il Premio europeo 1988, a *Tempos difíceis* sarebbe toccato in sorte lo stesso oblio che calò lo scorso anno a Venezia su un altro film lusitano di notevole impegno stilistico, *Le montagne della luna* di Paulo Rocha. Botelho, rileggendo il celebre saggio di Ejzenštejn del 1944 *Dickens, Griffith e noi*, in cui l'autore del *Potëmkin* scopriva nel romanziere l'anticipatore del linguaggio cinematografico, s'imbatteva addirittura nella citazione di un pagina di *Hard Times*, una descrizione dell'ossessiva ripetitività del consueto in scenari immutabili che aveva fatto esclamare a Ejzenštejn: «È questa l'Inghilterra 1853 di *Tempi difficili* di Dickens, o *The crowd* (La folla) di King Vidor del 1928?» Il regista ha trasposto il traliccio narrativo e i personaggi nella realtà portoghese degli anni Trenta configurando in un paese immaginario, Pozzo del Mondo, l'universo in cui si compiono i vari destini. Paese immaginario ma che nella perimetria delle sue squallide periferie (cielo plumbeo, panni stesi ad asciugare, enormi pozzanghere e grandi ciminiere come sentinelle nel deserto e nella desolazione delle strade), nella ipnotica fissità delle inquadrature, nel mentre rimanda alla Cocketown dickensiana, parla del passato di un paese in cui si sono consumati i crimini quotidiani della sopraffazione e dell'ingiustizia sociale, della povertà più iniqua e di spropositate ricchezze. Botelho fa parlare i suoi attori, perfetti, con un linguaggio distaccato e straniato, così come la vicenda viene proposta allo spettatore per *tableaux*, piani americani fissi, interni di essenziale pregnanza, impiego folgorante dell'ellissi, con un magistero stilistico che molto deve, sia pure variando e innovando, alla lezione di Straub e di De Oliveira, cioè ai maestri del cinema della luminescente immobilità dell'inquadratura e della spoliazione.

Fernando Birri nel suo film *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, girato a Cuba e tratto dal racconto omonimo di Márquez, si è trovato a sua volta di fronte a un testo che nell'accensione cromatica, nel turgore espressivo, nel periodare festosamente barocco della parola sollecita a un arduo corrispettivo nell'immagine. E così la favola del vecchione con delle grandi ali che precipita a terra in un paese dei Caraibi nel corso di una tempesta, viene messo nel pollaio da una coppia di poveri diavoli, li arricchisce con il richiamo che tale evento comporta, e il tutto si trasforma in un rombante caravanserraglio, con elicotteri lunapark e la donna-ragno,

Caro Gorbaciov di Carlo Lizzani. Sopra, *Eldorado* di Géza Bereményi

quella favola qua e là riesce a restituire il sapore pimentato della pagina, il suo magico e rovente incanto, ma nella sostanza il film non ce la fa ad acquistare una sua autonomia, a trasmettere intero il senso di quel fragoroso gran carnevale latino-americano al cui interno brulica tra musiche festanti (al film è toccata un'Osella per la colonna musicale) una corte dei miracoli in cui si mescola la superstizione, la gioia di vivere e il meraviglioso, ciò che Birri definisce il tragicomicomagico contemporaneo, in definitiva il grottesco.
Il sovietico Ivan Dichovičnij, quarantunenne, per tredici anni attore e poi allievo di Tarkovskij, ha presentato a Venezia il suo primo lungometraggio, *Černyi monach* tratto con una fedeltà che si può definire assoluta dalla novella che Čechov scrisse nel 1894. È la storia di un intellettuale che, giunto in vacanza nella villa di vecchi amici, si accorge di essere il solo con il quale un monaco vecchio di mille anni, simbolo della saggezza e custode delle verità eterne, parla apparendogli dinanzi all'improvviso. Il protagonista è consapevole di essere vittima di una allucinazione ma il monaco avverte: «Io esisto nella tua immaginazione e l'immaginazione è una parte della natura, dunque io esisto nella natura... Se vuoi essere sano e normale segui il gregge». L'uomo si curerà, rientrerà nella norma, divorzierà dalla moglie che lo maledirà e morirà in un albergo a Yalta, accanto a un'altra donna che dorme senza curarsi di lui, soffocato nel sangue. È chiaro che Dichovičnij è stato interessato unicamente dal tema della libertà del singolo rispetto al conformismo di massa, la vecchia lezione cechoviana; ma per far questo non ha battuto alcuna strada nuova, ha costruito il suo film sulla suggestione di dense atmosfere autunnali, di lunghe pause, di una "camera" sensibilissima in grado di evocare e far svanire inquietudini e climi febbricitanti, di operare insomma il miracolo di dare corpo ai fantasmi della mente e del cuore. Comunque al film è stata assegnata un'Osella per il lavoro dell'operatore, Vadim Yusov, che non è un altro esordiente da incoraggiare ma semplicemente il direttore della fotografia, tra l'altro, di *L'infanzia di Ivan, Andrej Rublëv* e *Solaris*...
Altro debutto decoroso, ma senza ombra di originalità nel trasferire in immagini un racconto di Stefan Zweig, è *Burning Secret* dell'inglese Andrew Birkin (con un'assidua pratica televisiva) che si avvale della presenza di Faye Dunaway e di Klaus Maria Brandauer e del piccolo David Eberts cui è toccato in regalo un riconoscimento-augurio da parte della giuria insieme con un'Osella assegnata altrettanto misteriosamente ai costumi e alla scenografia del film. Si tratta di un'amara educazione sentimentale: il dodicenne figlio di un diplomatico americano (siamo alla fine della prima guerra mondiale) va con la madre da Vienna a una stazione termale per curare l'asma. Il piccolo Edmund si annoierebbe nell'austero gerontocomio che è l'albergo di rango se non incontrasse un affascinante barone austriaco, che è stato ferito in guerra, recita Goethe e sempre più assiduamente s'interessa al ragazzo. Ma quando Edmund si accorge che il vero obiettivo del barone è la madre e che anche lei ne subisce il fascino, prende il primo treno per Vienna e nella notte di capodanno torna a casa senza peraltro rivelare la ragione vera della fuga.
Attorno al trentanovenne Pedro Almodóvar, *enfant terrible* del nuovo cinema spagnolo, si è formato da tempo un piccolo culto che ha avuto qualche eco anche in Italia: lo si è registrato a Venezia dove il suo *Mujeres*

al borde de un ataque de nervios ha ricevuto accoglienze più che festose, con risate ininterrotte e scrosci di applausi che sono apparsi un po' sproporzionati rispetto al reale valore del film: che però possiede una caratteristica vincente nei festival solitamente accigliati e mutriosi, quella cioè di essere scopertamente divertente, e poiché è costruito su un meccanismo a orologeria che aggiorna con intelligenza e con dialoghi brillanti i ritmi della pochade e della commedia boulevardière all'era della tecnologia e delle ossessioni televisive (e appare azzeccata in questo caso l'Osella assegnata per il soggetto e la sceneggiatura) il risultato è gradevole. Con la trovata spiritosa di cui si diceva all'inizio, di rovesciamento della *Voce umana* nel senso che in questo caso non solo viene data voce all'assente, all'amante di cui non si sentivano le parole al telefono mentre la donna monologava ininterrottamente, ma viene evidenziato beffardamente il lavoro dei due protagonisti, che sono due doppiatori, professionisti della parola, esecutori routinieri di finte scene d'amore di tutti i generi.
Come spesso succede, nei festival soprattutto, le prestazioni degli attori che poi saranno laureati sono senz'altro superiori alla qualità dei film che li hanno come protagonisti, a somiglianza di quelle serate d'onore nelle quali ancora negli anni Cinquanta i nostri vecchi capocomici portavano alla ribalta non il capolavoro ma il copione in grado di strappare gli applausi a scena aperta. E così accade per l'accoppiata Don Ameche-Joe Mantegna di *Things Change* di David Mamet e per Isabelle Huppert, protagonista di *Une affaire de femmes* di Chabrol, e Shirley MacLaine mattatrice di *Madame Sousatzka* di Schlesinger. L'entrata in campo cinematografico, come regista, lo scorso anno a Venezia, del commediografo David Mamet era stata salutata giustamente come un piccolo evento: *La casa dei giochi*, nei suoi perfetti scatti a sorpresa di scatole cinesi era qualcosa di più di un divertimento fine a se stesso, posava uno sguardo acuminato sulla nostra epoca di psicotici e di terapie, su nevrosi devastanti e analisti che rischiano il contagio. Purtroppo *Things Change* è solo un film divertente ma manieristico (e con i tempi che corrono è già molto) che sfrutta la trovata dello scambio d'identità (un lustrascarpe a Chicago accetta di presentarsi alla polizia come responsabile di un omicidio commesso da un capomafia: tutto è predisposto perché non abbia più di un paio d'anni di carcere e alla fine la ricompensa, che è un po' il sogno di tutta la sua vita, un peschereccio). Naturalmente le cose cambiano, non filano lisce come previsto a causa soprattutto dell'incapacità di un gangster di mezza tacca di tenere in mano la situazione concedendo imprudentemente a se stesso e al colpevole designato un weekend da nababbi. Il duo è eccellente ma l'unidimensionalità del racconto e la non eccelsa qualità delle invenzioni smorzano presto le attese dello spettatore.
Con *Une affaire de femmes* Chabrol ha costruito un suo film duro e sgradevole puntando, dopo dieci anni da *Violette Nozière*, ancora una volta sulla maschera fredda, d'impassibile grigia eloquenza della Huppert. La sua Marie, *faiseuse d'anges* nella Francia occupata dai tedeschi, è un'eroina negativa ma nelle intenzioni di Chabrol, che evita ogni patetismo e scavalca qualsiasi facile emozione, è proprio la sua mediocrità, il suo cinismo frutto dell'ignoranza e della povertà, la sua piccola febbre di arrivista ma anche il suo senso del dovere nei confronti dei figli da sfamare a farne un caso esemplare della piccola borghesia passata sotto il rullo

Černyi monach di Ivan Vladimirovič Dichovičnyi. Sopra, *Things Change* di David Mamet.

Tempos difíceis
di João Botelho.
Sopra, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*
di Pedro Almodóvar.

compressore del filisteismo imperante e della guerra. Ciecamente, in un mondo feroce, ma a suo modo lucida come un'eroina brechtiana, Marie, che avrebbe desiderato diventare una cantante lirica (e quando comincia a guadagnare va a lezioni di canto: è uno dei momenti più vibranti di un film che tocca corde sommesse) compie intera la sua nera parabola: denunciata dal marito tradito, abbandonata dall'amante collaborazionista, è condannata a morte, come esempio, dalla Francia di Pétain. Il 31 luglio 1943 sarà l'ultima donna a porgere il collo alla lama della ghigliottina. Non tutto il film è compatto e scabro come i suoi momenti essenziali: soprattutto verso l'epilogo, quando Marie scopre e vede ritorcere su di sé il meccanismo di una giustizia mostruosa, il film appare sbilanciato, la freddezza lascia spazio in qualche misura all'invettiva e l'inesorabilità del quotidiano si smorza nella luce abbastanza ovvia dei tempi grami.
Schlesinger dal canto suo con *Madame Sousatzka* ha dato libero corso alle doti istrioniche (nel senso migliore della parola) di Shirley MacLaine, ben inquartata nel ritratto di una eccentrica insegnante di musica d'origine russa che vive a Londra in una vecchia casa sulla quale si è appuntata l'attenzione della speculazione edilizia. Madame è costruita dalla MacLaine con grande sagacia e alcuni tocchi di sadomasochismo: la pianista ha raggiunto l'età sinodale ma conserva ancora tratti e tic di un bizzarro e carnoso fascino: tutti quei riccioli, quel suo modo di camminare, l'imperioso volteggio delle mani, i lampi dello sguardo a lama... Sono il correttivo al suo rigorismo, al suo implacabile e dispotico guidare gli allievi a una concezione quasi ascetica della musica, a una volontà di dominio e possesso che certamente maschera oscure carenze e frustrazioni. Il film ce la mostra mentre si impegna, con una gelida furia che tende a un traguardo senza compromessi, nell'educazione musicale di un quattordicenne, un indiano estremamente dotato che la madre vorrebbe, anche per necessità economiche, avviare subito alla carriera di concertista. Il racconto è spesso convenzionale, soprattutto quando apporta stanche variazioni allo schema del duro cammino di un giovane artista, ma Schlesinger e la MacLaine sfiorano con tocchi memorabili l'inedito quando mettono in luce, senza esplicitarlo, il rapporto che si instaura tra il giovinetto e Madame: basterà osservare con quanta cura, anche scenografica, è stata preparata la bella sequenza dell'invito a cena, in un'aria sospesa e ricordi d'epoca, una sensualità d'altri tempi che ristagna nella casa come i vecchi profumi di Madame, e la magia della musica "che nasce dall'addome" del pianista.
Dopo aver passato in rassegna i film che in misura diversa hanno fatto sentire a Venezia il peso di una eredità letteraria, resta da parlare di alcuni titoli che ne prescindono nettamente (*Caro Gorbaciov, Camp de Thiaroye* e *Eldorado*, sui quali soffia il vento della Storia) e di *Paesaggio nella nebbia*, straziante itinerario poetico-esistenziale in cui i fantasmi della storia greca accompagnano il peregrinare di due bambini che in cerca di un padre inesistente, in realtà alla ricerca della propria identità e del proprio futuro, vengono da Angelopoulos maieuticamente fatti uscire dal caos della negatività per approdare alla luce della speranza. Nonostante la comune immersione nel grande fiume degli eventi realmente accaduti, il film di Lizzani e quello del maggiore cineasta africano, il senegalese Ousmane Sembène (coregista Thierno Faty Sow), sono radicalmente diversi. Sembène ha

impiegato tutta una vita per arrivare a portare sullo schermo uno di quei capitoli che, come per Bronte, «i libri di storia non hanno mai raccontato», la fosca tragedia del Campo di Thiaroye presso Dakar in cui nel 1944 vennero selvaggiamente trucidati dai francesi centinaia di *tirailleurs sénégalais*, che avevano combattutto per cinque anni in Europa contro il nazifascismo, rei di essersi ribellati, una volta tornati in Africa e smobilitati, alle leggi implacabili del vecchio e nuovo colonialismo. La sua ricostruzione è minuziosa — grandi e lente falcate in una sorta di ralenti al pantografo — e il linguaggio icastico secondo ritmi e tempi che appartengono di certo a un vecchio cinema ma che ne conservano, comunque, la possente vitalità.

Caro Gorbaciov nasce invece come altri film di Lizzani, lontani e recenti, da una specie di febbrile rincorsa col tempo come se un'opera cinematografica dovesse tendere orgogliosamente al traguardo di uno scoop giornalistico e non a una meditata riflessione sui fatti e misfatti della Storia, perché di eventi storici in tali film si tratta. C'è da aggiungere che la propensione del regista del *Processo di Verona* e *Mussolini ultimo atto* a mettere in scena avvenimenti recenti sino alla storia in fieri, come accadde per *Mamma Ebe*, ha trovato una formidabile alleata nella televisione, grande agglutinatrice di storia per grandi linee, attraverso le coordinate dell'attualità e di una bruciante emotività (basterebbe pensare allo sceneggiato sui Sacharov, destinato a una rapida consunzione).

Da quella onesta e seria persona che è, Lizzani mette le mani avanti: il suo film è solo un accumulo di appunti, un «giornale di bordo che almeno registri, a caldo, i tanti fatti memorabili che abbiamo vissuto o di cui ci giunge, ancora, un'eco diretta». Nel suo film, dedicato a Anna Larina, la vedova di Bucharin che dopo cinquant'anni è riuscita — sotto la stella gorbacioviana — a ottenere la riabilitazione del marito, una delle tante illustri vittime di Stalin, Lizzani non assume quindi tanto il punto di vista rigoroso dello storico quanto quello dell'appassionato osservatore di un arco di storia in cui si sono consumate, accanto alle convulsioni del nuovo, immani tragedie ("L'epoca e i lupi" recitava il titolo delle memorie di Nadezda Mandel'stam). In tale direzione egli punta a ricostruire, nella dimensione di una lunga notte raccontata come un thriller (i silenzi infranti dal ronzio di un ascensore, dal trillo del campanello, dal fruscio di una lettera passata sotto la porta, dai passi della *milicja* che annuncia a Bucharin l'uccisione di una volpe, premonizione di altre esecuzioni e stragi, dal pianto del loro bambino), lo sforzo disperato di Larina di mandare a memoria l'ultima lettera, ai posteri, di Bucharin prima che arrivi la polizia per arrestarlo, e l'ultimo lungo convulso colloquio tra i due in una ardua coesistenza di ragioni private e segreti sentimenti intrecciati crudelmente con il corso impervio dell'ideologia e della politica. Un debutto non convenzionale, accanto al professionismo di Harvey Keitel, è quello di Flaminia Lizzani, figlia del regista, nel ruolo della fiera Larina.

Ousmane Sembène ha composto il suo epos ammonitore in tutt'altra chiave: se il massacro è il punto d'arrivo del film (con i sopravvissuti che nella notte seppelliscono i loro morti come hanno fatto tante volte nelle azioni di guerra) è tutto il contesto ad assumere grande rilevanza: il ritratto a più facce degli ufficiali francesi, l'umiliazione cui sono sottoposti i fucilieri al loro ritorno in patria, a cominciare dalla sostituzione delle

divise, lo studio attento del disancoraggio graduale che ogni fuciliere compie dal condizionamento nel quale è vissuto in decenni di sottomissione coloniale e di subalternità culturale. E le giuste atmosfere, i perfetti particolari, ben lontani da tanto folclore in cui è caduto spesso anche molto cinema autoctono: basterà citare fra tutte la splendida sequenza del sergente senegalese che "osa" entrare, a Dakar, nel caffè-bordello "Le coq hardi" unicamente destinato ai bianchi, e che scambiato per un negro dell'esercito americano viene picchiato a sangue dalla Military Police; scenografo e costumista, anonimi, lavorano in preziosità, l'aria opaca e pesante è restituita magistralmente dalla fotografia di Lakhdar Hamina, e quel manifesto che occhieggia — è del *Corvo* di Clouzot — non è solo un documento d'epoca, rimanda a un clima di delazioni e sospetti, ai vecchi veleni europei che continuano a intossicare il continente africano.

Anche *Eldorado* dell'ungherese Géza Bereményi, scrittore, drammaturgo e sceneggiatore al suo secondo film, è tutto calato nel crogiolo rovente e sanguinoso della Storia: dieci anni di storia patria ma anche di famiglia (dal dopoguerra ai carri armati sovietici del 1956) se è vero, come avverte Bereményi, che *Eldorado* è il suo *Amarcord*: «Quel che viene proiettato sullo schermo è realmente accaduto, ne sono stato testimone io, oppure me lo hanno confidato i miei familiari». La vicenda ruota attorno al brulicante movimento di un mercato di cui è padrone e despota assoluto, anche a guerra finita e con tutti i mezzi — illeciti soprattutto — il commerciante Monori. Costui, che è riuscito ad accumulare, grazie anche alla guerra, una enorme ricchezza e che anche ora, cambiati i tempi, riesce a risolvere tutti i suoi problemi comprando le persone a colpi di lingotti d'oro, morirà come un cane nei giorni dell'insurrezione tentando di espatriare con la famiglia e il suo carico d'oro.

Eldorado è opera barocca e frastornante, con una cinepresa che è di continuo posseduta da una irrefrenabile mobilità e il cui sguardo senza soste deforma e distorce la realtà al di là di ogni ragione espressiva; ma tuttavia è un film denso e autentico, davvero calato nelle vene del suo paese, con molte pagine di fosca potenza, come quelle che paiono possedute da un raptus, in cui il mercante riesce a strappare alla morte, in un plumbeo formicolante lazzaretto, il nipotino. Tant'è che stupisce come in un palmarès prodigo di tanti riconoscimenti non abbia trovato posto un film che, al di là dei suoi meriti e demeriti, riesce nella sua ultima parte, passando dal colore al bianco e nero, a fondere con allarmante sapienza fiction e materiale di repertorio in un *melting pot* espressivo che ancora una volta la dice lunga sulla presunta verità e infallibilità del documento e del suo valore storiografico.

Abbiamo lasciato per ultimo *Topío stín omíhli* di Theo Angelopoulos perché sembra riassumere, nell'armonia della sua classica bellezza, le molteplici indicazioni della Mostra. Anche *Paesaggio nella nebbia*, ottavo lungometraggio dell'autore della *Recita*, rimanda gli echi del gran travaglio della Storia, ma sono appunto echi, brandelli di un passato che appare irrecuperabile, come il dramma *Golfo la pastora* che una compagnia itinerante di comici simile (ma forse è la stessa: sono passati tredici anni e gli attori sono invecchiati) a quella di *O Thiasos* si ostina ancora a voler mettere in scena, anche se non ci sono più i teatri disposti a ospitarla e forse non c'è più nemmeno il pubblico. La favola di Angelopoulos — poiché di favola si

Dall'alto, *Une affaire de femmes* di Claude Chabrol. *Burning Secret* di Andrew Birkin. *Madame Sousatzka* di John Schlesinger.

tratta, con tutti i sensi metaforici che essa sprigiona — è inoltre, ancora una volta, cinema allo stato puro, quel cinema-cinema di cui si parlava all'inizio, e insieme immersione in una sua propria specifica letterarietà che non discende da testi preesistenti ma da ciò che il cinema di Angelopoulos è venuto via via negli anni immaginosamente portando alla luce e fissando per sempre nella memoria (e che si è venuto arricchendo negli ultimi tempi con il contributo alle sceneggiature di Tonino Guerra).
La favola ha come protagonisti due bambini che vivono in un quartiere popolare di Atene, Voula di undici anni e il fratellino Alexandros di cinque. Sono figli illegittimi ma la madre (che non vedremo mai) ha detto loro che il padre è emigrato per lavoro in Germania. Una sera saliranno su un treno diretto a Berlino: viaggio iniziatico, intriso di una sua religiosità («Da principio era il Caos, poi si separò dalle tenebre e venne la Luce» racconta all'inizio del film Voula al fratello prima che questi si addormenti, e così ripeterà alla fine del film Alexandros rincuorando lui, questa volta, la sorella); viaggio lungo il quale incontreranno i topoi del maestro greco (ne manca uno, onnipresente, "l'ora Angelopoulos", quando le povere lampadine elettriche nei caffeucci deserti sono accese ma è già giorno) ma anche le figure e i fatti della laica rappresentazione della vita e della morte.
In una Grecia invernale sferzata dalla pioggia, resa sorda e immota dalla neve, sotto la ferula di una musica (di Eleni Karaindrou) persino troppo chaplinesca e struggente (ma il debordare sentimentale, pur tra simboli, allegorie e geometriche razionalità, è una delle componenti del cinema di Angelopoulos), Voula e Alexandros assistono al grande spettacolo del mondo, e che il regista individua, pertinentemente, attraverso gli occhi dei due bambini in eventi all'apparenza marginali: una sposa col velo bianco che corre nella notte sulla neve, un cavallo morente sulla strada accanto ad Alexandros in singhiozzi, un suonatore di violino e una schiera di soldati sull'asfalto luccicante, una serie di vestiti — e sono quelli in vendita degli attori — che oscillano al vento come degli impiccati, alla stazione il fantomatico passaggio di un carrello carico di operai.
Poi, gli incontri. Primo fra tutti con l'attore, che va in giro con una roulotte, dal nome fatale di Oreste («Che cosa reciti?» gli chiede Voula. «La mia parte. Faccio ridere la gente e anche piangere»). L'incontro di Alexandros con la fame, nel piccolo caffè di paese: per guadagnarsi da mangiare dovrà raccattare bottiglie, porre in ordine il negozio. L'incontro di Voula con la brutalità e la ferocia della vita: la bimba è violentata da un camionista (dalla tenda dell'auto, come dal sipario di un cupo palcoscenico, emergono lentamente le gambe della bambina, poi una mano insanguinata). L'incontro con l'amore, anche in una sequenza di semplice ma schietta umanità: Oreste vorrebbe insegnare alla bambina a ballare, la bimba che è cresciuta rapidamente e dell'amore conosce solo l'aspetto orrendo, è trepida ma incerta, poi fugge piangendo. E sempre nella sfera dei sentimenti messi allo scoperto dall'inesorabilità della vita: ancora una volta i fratelli si accingono a prendere il treno per la Germania ma non hanno denaro, Voula è determinata, si avvicina a un soldatino alla stazione e gli chiede i soldi per il viaggio dandogli appuntamento dietro un vagone. Il soldato consegna il denaro e se ne va.
Certo non è tutto pervaso da tanto poetica, abbacinante intensità; talvolta il simbolismo nella sua astratta magniloquenza appesantisce l'immagine,

come quella mano enorme con il dito puntato verso il cielo che un elicottero "pesca" nel porto di Salonicco. Ma l'arrivo al termine del viaggio è davvero scandito con inesorabile nettezza: nella notte i due fratelli scivolano in una barca, è buio e devono attraversare il fiume. Alt! intima una voce al confine, poi uno sparo. A lungo lo schermo rimane bianco, accecato. Poi udiamo il distico del Caos e della Luce, è giorno, un grande albero tarkovskiano emerge sempre più nitido sullo sfondo e i due bambini vi si appoggiano (nel loro peregrinare avevano trovato a un certo punto uno spezzone di pellicola: «Non si vede niente» aveva detto Voula, e Oreste: «Dovrebbe esserci un albero»). Citazioni, autocitazioni, c'è chi rimprovera Angelopoulos di abusarne. Ma perché il regista non dovrebbe ritrovare, su una spiaggia gonfia di vento, gli attori che recitano «la stessa tragedia nazionale, sempre la stessa», che inseguono le proprie ombre, che frugano dentro le vecchie valigie polverose? Il passato è disperante, ci dice il regista, ma esiste. Per arrivare a quell'albero, alle soglie di quella speranza, si devono consumare molte tragedie, devono scorrere implacabili molti anni.
Ma forse quel fiume che i due fratelli attraversano è allora il Tempo, entità arcana entro la quale viaggia Joris Ivens in *Une histoire de vent*, biografia, autobiografia, mitografia di un cineasta che appare immortale dal culmine dei suoi novant'anni che nel film, anche allegramente testamentario, realizzato insieme con Marceline Loridan, vediamo a un certo punto, issato su una sedia dalla troupe, attraversare il deserto e il tempo alla ricerca del vento da fissare sulla pellicola. Lui che, spinto dal vento della Storia, ha visto srotolarsi tra guerre e rivoluzioni il ventesimo secolo e che alla fine della vita va ancora una volta in Cina per scoprire l'enigma del vento, del tempo che passa e del cinema che da Lumière a Méliès, da Méliès a Lumière li rende entrambi doppiamente immortali. Lui che al cinese sorridente che gli consegna le chiavi del forziere dentro il quale è custodito il vento regala «il mio primo film d'amore girato nel 1930». E sullo schermo passano — vogliamo chiamarla autocitazione? — le immagini che hanno inondato d'emozione la nostra giovinezza, i fotogrammi di *Zuiderzee*.

I film premiati a Venezia '88

Une affaire de femmes
(Un affare di donne)

Francia, 1988. *Regia:* Claude Chabrol. *Sceneggiatura:* Colo Tavernier O'Hagan, Claude Chabrol, liberamente tratta dall'omonimo romanzo di Francis Szpiner. *Fotografia* (colore): Jean Rabier. *Montaggio:* Monique Fardoulis. *Scenografia:* Françoise Benoît-Fresco. *Costumi:* Corinne Jorry. *Musica:* Matthieu Chabrol. *Canzoni:* "Le temps de lilas" e "Le temps des roses" da *Le poème de l'amour et de la mer* di B. Chausson; "La chanson du maçon" di H. Betti, M. Chevalier, M. Vandair cantata da Maurice Chevalier; "Fascination" di Marchetti e Feraudy; "Youkoulele" di L. Gasté, Ducos e Carter; "El Pato Loco" di R. Davies; "Allá en el rancho grande" di J. Del Moral, B. Costello, M. Vandair, S. Ramos; "Ici l'on pêche" di J. Tranchant; "Fun of the Fair" di J. Leach. *Interpreti:* Isabelle Huppert (Marie), François Cluzet (Paul), Nils Tavernier (Lucien), Marie Trintignant (Betty), Patrick Bouchitey (il maestro Constant), Marie Bunel (Gisèle), Luis Ducreux (padre Demongeot), Michel Beaune (il procuratore Demongeot), Corinne Le Paulain (Mimì), François Maistre (Devise), Erick Desmarestz (Segondat), Caroline Berg (Hélène Constant). *Produttore:* Marin Karmitz. *Produzione:* MK2 Production, Films A2, Films du Camélia, La Sept (Paris) in collaborazione con Sofica Sifinergie (Paris), RaiTre (Roma). *Distribuzione:* Academy. *Durata:* 105'.

Premi: Coppa Volpi per la migliore attrice (ex aequo) a Isabelle Huppert; Ciak d'oro.

Burning Secret
(Fiamma proibita)

Repubblica Federale Tedesca/Gran Bretagna, 1988. *Regia e sceneggiatura:* Andrew Birkin, dal racconto *Brennendes Geheimnis* di Stefan Zweig. *Fotografia* (colore): Ernest Day. *Art Director:* Bernd Lepel. *Musica:* Hans Zimmer. *Interpreti:* Faye Dunaway (Sonya Tuchman), Klaus Maria Brandauer (il barone Christian Alexander Maria Von Hauenstein), David Eberts (Edmund Tuchman), Iann Richardson (Edward Tuchman). *Produttori:* Norma Heyman, Carol Lynn Green, Eberhardt Junkersdorf. *Produzione:* Burning Secret Production (Twickenham Middx), The Barons, BA Production (München). *Distribuzione:* Columbia. *Durata:* 108'.

Premi: Osella per i migliori costumi e la scenografia; menzione speciale per l'interpretazione, a David Eberts; Ciak d'oro a Klaus Maria Brandauer.

Camp de Thiaroye
(Il campo di Thiaroye)

Senegal/Algeria/Tunisia, 1987. *Regia e sceneggiatura:* Ousmane Sembène, Thierno Faty Sow. *Fotografia* (colore): Ismail Lakhdar Hamina. *Musica:* Ismaïla Lo. *Interpreti:* Ibrahima Sane (serg. magg. Diatta), Sijiri Bakaba (Pays), Gustave Sorgho (fuciliere del Burkina Faso), Camara Dansogho Mohamed (cap. magg. Diarra), Gabriel Zahon (fuciliere della Costa d'Avorio), Casimir Zoba (fuciliere del Congo), Mohamed Camara (fuciliere del Ciad), Jean-Daniel Simon (capit. Raymond), Pierre Orma (capit. Labrousse). *Produzione:* Snpc (Dakar), Satpec (Tunis), Enaproc (Alger). *Distribuzione:* Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. *Durata:* 150'.

Premi: Gran premio speciale della giuria; "Ragazzi e Cinema"; premio speciale Ciak (ex aequo); Segnalazione Cinema for Unicef; premio «Cinema Nuovo».

Caro Gorbaciov

Italia, 1988. *Regia e soggetto:* Carlo Lizzani. *Sceneggiatura:* Carlo Lizzani, Augusto Zucchi. *Fotografia* (colore): Roberto Benvenuti. *Montaggio:* Angela Cipriani. *Scenografia:* Luciano Sagoni. *Costumi:* Adriana Berselli. *Musica:* Luis Bacalov. *Interpreti:* Harvey Keitel (Nikolaj Bucharin), Flaminia Lizzani (Anna Larina Bucharin), Gianluca Favilla (Yurj Bucharin), Francesca Lucidi (Anna Larina bambina). *Produttore:* Filiberto Bandini. *Produzione:* Rpa International, in collaborazione con RaiDue. *Distribuzione:* Uip. *Durata:* 85'.

Premio: Medaglia d'oro del presidente del Senato.

Černyi monach

Unione Sovietica, 1988. *Regia:* Ivan Vladimirovič Dichovičnyj. *Sceneggiatura:* Ivan Vladimirovič Dichovičnyj, Sergej Solov'ëv, dall'omonimo racconto di Anton Čechov. *Fotografia* (colore): Vadim Jusov. *Montaggio:* E. Praksina. *Scenografia:* Ljudmila Kusakova. *Musica:* Teimuraz Bakuradze, e brani di Ludwig van Beethoven e Gustav Mahler. *Interpreti:* Tat'jana Drubič (Tanja), Stanislav Ljubšin (Kovrin), Pëtr Fomenko (il padre di Tanja). *Produzione:* Mosfilm (Moskva). *Durata:* 90'.

Premio: Osella per la migliore fotografia.

Une histoire de vent
(Una storia di vento)

Francia, 1988. *Regia e sceneggiatura:* Joris Ivens, Marceline Loridan. *Fotografia* (colore): Thierry Arbogast, Jacques Loiseleux. *Montaggio:* Geneviève Louveau. *Scenografia:* Studio di Xi'an, Studio di Pekino. *Musica:* Marcel Portal. *Interpreti:* Joris Ivens (il vecchio), Liu Zhuang, Liu Guilan, Wang Lubin, Chen Zhijian, Wang Hong, Paul Sergent. *Produttore:* Marceline Loridan. *Produzione:* Capi Films, La Sept (Paris). *Durata:* 78'.

Premio: Leone d'oro alla carriera, a Joris Ivens.

La leggenda del santo bevitore

Italia, 1988. *Regia e montaggio:* Ermanno Olmi. *Sceneggiatura:* Ermanno Olmi, Tullio Kezich, dal racconto *Die Legende vom heiligen Trinker* di Joseph Roth. *Fotografia* (colore): Dante Spinotti. *Scenografia:* Gianni Quaranta (supervisore), Jean-Jacques Caziot. *Costumi:* Anne-Marie Marchand. *Musica:* Igor Stravinskji. *Interpreti:* Rutger Hauer (Andreas Kartak), Anthony Quayle (il signore distinto), Sandrine Dumas (Gabby), Dominique Pinot (Woitech), Sophie Segalen (Karoline), Jean-Maurice Chanet (Kaniak), Cécile Paoli (la commessa della pelletteria), Joseph De Medina (il grassone), Franco Aldighieri (il poliziotto). *Produttori:* Roberto Cicutto, Vincenzo De Leo. *Produzione:* Aura Film, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, RaiUno, in associazione con Taurus Film, Zdf, Orf e Cinemax (Paris). *Distribuzione:* Columbia. *Durata:* 125'.

Premi: Leone d'oro per il miglior film; Ocic (ex aequo).

Madame Sousatzka

Gran Bretagna, 1988. *Regia:* John Schlesinger. *Sceneggiatura:* Ruth Prawer Jhabvala, John Schlesinger, dal romanzo omonimo di Bernice Rubens. *Fotografia* (colore): Nat Crosby. *Montaggio:* Peter Honess. *Scenografia:* Ian Whittaker, Stephen Scott. *Costumi:* Amy Roberts. *Musica:* Gerald Gouriet, Yonty Solomon (supervisore). *Musiche:* "Mouret Bourrées" arrangiamenti di Tim Murray eseguiti da Emma Chappelle Hedges, Donna Page, Nicholas Quinn, Lucy Roberts e William Routledge; "Improvvisazione n. 4" di Schubert, eseguito da Elizabeth Hayes; "Studio in re diesis minore n. 12" di Scriabin; "Preludio in do minore" di Chopin; 'Canto della filatrice' da "Canzoni senza parole" di Mendelssohn; 'Un sospiro' da "Studio in re bemolle maggiore" di Liszt eseguito da Alexander Taylor; "Polacca in fa bemolle maggiore" di Chopin; "Carnevale" di Schumann; "Studio in fa bemolle maggiore" di Chopin; 'Fantasticheria' da "Scene d'infanzia" di Schumann; Melodia da *Orfeo e Euridice* di Glouk, trascritta per pianoforte da Sgambati; Movimento finale della "Sonata in do maggiore" di Beethoven; "Concerto n. 1 in re minore" di Brahms eseguito da Yonty Solomon; "Fantasia in fa minore a quattro mani" di Schubert eseguita da Yonty Solomon e Tessa Uys; "L'appassionata" di Beethoven eseguita da Barry Douglas, versione nel flashback eseguita da Tessa Uys; "Waldesrauschen" di Liszt eseguita da Manuel Bagorro; ouverture da *Le nozze di Figaro* di Mozart eseguita dalla London Symphony Orchestra diretta da William Boughton; "Concerto per pianoforte in la minore" di Schumann esegui-

to da Yonty Solomon con la London Symphony Orchestra diretta da William Boughton; "L'arrivo della regina di Saba" di Haendel arrangiata da John Brown e eseguita da The Firer Sax; movimento finale della "Composizione in la minore per quartetto d'archi" di Brahms eseguita da The Hanson String Quartet; musica indiana improvvisata eseguita da Ismail Sheikh e Punjta Gupta; "Beethoven to Boggie Sequence" composta e eseguita da Yonty Solomon. *Canzoni:* "Hiding from the Eyes of Love" di C. Skarbek, T. Smit e cantata da Twiggy; "Feel the Motion" di T. Smit e C. Skarbek e eseguita da Charlie Skarbek. *Interpreti:* Shirley MacLaine (Madame Sousatzka), Peggy Ashcroft (Lady Emily), Twiggy (Jenny), Shabana Azmi (Sushila), Leigh Lawson (Ronnie Blum), Geoffrey Bayldon (Mr. Cordle), Lee Montague (Vincent Pick), Robert Rietty (Leo Milev), Navin Chowdhry (Manek Sen). *Produttore:* Robin Dalton. *Produzione:* Cineplex Odeon Films (Los Angeles). *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 120'.

Premio: Coppa Volpi per la migliore attrice (ex aequo) a Shirley MacLaine.

Mujeres al borde de un ataque de nervios
(Donne sull'orlo di una crisi di nervi).

Spagna, 1988. *Regia e sceneggiatura:* Pedro Almodóvar. *Soggetto:* Marisa Ibarra. *Fotografia* (colore): José Luis Alcaine. *Montaggio:* José Salcedo. *Scenografia:* Félix Murcia. *Costumi:* José María de Cossío. *Musica:* Bernardo Bonezzi. *Canzoni:* "Soy infelíz" di V. Rodríguez cantata da Lola Bertran; "Puro teatro" di C. Couret Alonso cantata da Lupe. *Interpreti:* Carmen Maura (Pepa), Antonio Banderas (Carlos) Julieta Serrano (Lucia), Maria Barranco (Candela), Rossy de Palma (Marisa), Guillermo Montesinos (tassista), Kiti Manver (Paulina Morales), Chus Lampreave (portinaia), Angel de Andrés-López (primo poliziotto), Yayo Calvo (secondo poliziotto), Loles León (Cristina) e con la partecipazione di Fernando Guillén (Ivan). *Produzione:* El Deso (Madrid), Laurenfilm (Barcelona). *Distribuzione:* Cdi. *Durata:* 88'.

Premi: Osella per la migliore sceneggiatura; Ciak d'oro a Carmen Maura.

Un senor muy viejo con unas alas enormes
(Un signore molto vecchio con ali enormi)

Cuba/Spagna, 1988. *Regia:* Fernando Birri. *Sceneggiatura:* Fernando Birri in collaborazione con Gabriel García Márquez dal racconto omonimo di G.G. Márquez. *Fotografia* (colore): Raúl Pérez Ureta. *Montaggio:* Jorge Abello. *Scenografia:* Raúl Oliva. *Costumi:* Jesús Ruiz, Pedro García Espinosa. *Musica:* José María Vitier, Gianni Nocenzi. *Canzoni:* "La vida no vale nada" composta e cantata da Pablo Milanés. *Interpreti:* Fernando Birri (il signore molto vecchio con ali enormi), Daisy Granados (Elisenda), Asdrúbal Meléndez (Pelayo), Luis Alberto Ramírez (padre Gonzaga), Adolfo Lauradó (Lucky o' Capitone), Marcia Barreto (la donna ragno), Silvia Planas (doñã Eulalia), Parmenia Silva (Pia), María Luisa Mayor (Myrurgia). *Produzione:* Istituto cubano del arte e industria cinematograficos (La Habana), Laboratorio de poeticas cinematograficas de Fernando Birri (Roma, La Habana), Televisión Española (Madrid). *Durata:* 96'.

Premio: Osella per la migliore musica.

Tempos difíceis
(Tempi difficili)

Portogallo/Gran Bretagna, 1988. *Regia:* João Botelho. *Sceneggiatura:* João Botelho, dal romanzo *Hard Times* di Charles Dickens. *Fotografia:* Elso Roque. *Montaggio:* João Botelho, Leonor Guterres, Manuel Mosos. *Musica:* António Pinho Vargas. *Interpreti:* Henrique Viana (José Grandela), Júlia Britton (Luísa), Eunice Muñoz (sig.ra Villaverde), Ruy Furtado (Tomaz Cremalheira), Isabela De Castro (Tereza Cremalheira), Joaquim Mendes (Sebastião), Isabel Ruth (la moglie), Lia Gama (Raquel). *Produttore:* João Botelho. *Produzione:* João Botelho (Lisboa), Andy Engel-Artificial Eye Productions (London), con il contributo di Instituto português de cinema, Rtp, Fundação Calouste Gulbenkian. *Distribuzione:* Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. *Durata:* 90'.

Premi: Menzione speciale Fipresci; Premio europeo 1988.

Things Change
(Le cose cambiano)

Stati Uniti, 1987. *Regia:* David Mamet. *Sceneggiatura:* David Mamet, Shel Silverstein. *Fotografia* (colore): Juan Ruiz Anchia. *Montaggio:* Trudy Ship. *Scenografia:* Michael Merritt. *Costumi:* Nan Cibula. *Musica:* Alaric Jans. *Interpreti:* Don Ameche (Gino), Joe Mantegna (Jerry), Robert Prosky (Joseph Vincent), J.J. Johnston (Frankie), Ricky Jay (Mr. Silver), Mike Nussbaum (Mr. Green), Jack Wallace (proprietario). *Produttore:* Michael Hausman. *Produzione:* Filmhaus Inc. (New York). *Distribuzione:* Columbia. *Durata:* 101'.

Premio: Coppa Volpi per il miglior attore, ex aequo, a Don Ameche e Joe Mantegna.

Topío stín omíhli
(Paesaggio nella nebbia)

Grecia, 1988. *Regia e soggetto:* Theo Angelopoulos. *Sceneggiatura:* Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Thanassis Valtinos. *Fotografia* (colore): Giorgos Arvanitis. *Montaggio:* Yannis Tsitsopoulos. *Art Director:* Mikes Karapiperis. *Costumi:* Anastasia Arseni. *Musica:* Eleni Karaindrou. *Interpreti:* Michalis Zeke (Alexandros), Tania Palailogou (Voula), Stratos Tzortzoglou (Oreste), Athinodores Prousalis (lo zio), Mary Chranopoulou (la madre). *Produttore:* Theo Angelopoulos. *Produzione:* Greek Film Center, Greek Television ET-1 (Athénai), Paradis Film (Paris), RaiDue, Basicinematografia (Roma). *Durata:* 125'

Premi: Leone d'argento per la migliore regia; Fipresci; Pasinetti; Ocic (ex aequo); Cicae; La Navicella.

Eldorado
(A peso d'oro)

Ungheria, 1988. *Regia e sceneggiatura:* Géza Bereményi. *Fotografia* (colore e b/n): Sándor Kardos. *Montaggio:* Teri Losonci. *Scenografia e costumi:* Gyula Pauer. *Musica:* Ferenc Darvas. *Interpreti:* Károly Eperjes (Monori), Judit Pogány (moglie di Monori), Barnabás Tóth (nipote), András Papcsik (nipote), Unikö Eszenyi (Marika), Pál Sztarenki (primo marito di Marika), Géza Balkay (secondo marito di Marika). *Produzione:* Hunnia Studio (Budapest). *Distribuzione:* Academy. *Durata:* 113'.

VENEZIA '88

Una "Settimana" lunga dieci giorni

Piero Pruzzo

Due osservazioni preliminari. La prima: la "Settimana della critica" è diventata una settimana di dieci giorni; e non per una improvvisa spinta di protagonismo, ma per un esplicito invito del settore cinema della Biennale al Sindacato nazionale critici cinematografici italiani (Sncci), che la organizza, ad ampliarne struttura e articolazione. La seconda: il folle, monopolizzante ciclone scandalistico abbattutosi sulla XLV Mostra con il Cristo "tentato" di Scorsese non ha scalfito, né in termini di frequenza né come occasione di confronto di idee, l'attenzione per la Settimana, porto franco e vetrina d'un cinema esente da ipoteche divistiche o sensazionalistiche, ma rappresentativo «delle strategie narrative e produttive, delle suggestioni, delle ambizioni e delle tendenze» identificabili nei film di nuovi autori meritevoli d'esser conosciuti e possibilmente «distribuiti».
Annotiamo ancora che questa Settimana ha dedicato otto dei dieci appuntamenti giornalieri alle opere prime o seconde — concorrenti al premio Fipresci — e due a un paio di "programmi speciali", in qualche modo coerenti, attraverso le loro linee creative e operative, con «le identità, le ipotesi complessive, i criteri di scelta della sezione». Un ultimo dato: degli otto film concorrenti al premio Fipresci cinque erano opere prime e tre opere seconde.
E partiamo pure da una delle opere prime. Oltrettutto è da queste che sono venute alcune delle emozioni più forti e delle aperture più interessanti. In particolare ha fatto impressione, per la freschezza della rappresentazione del quadro sociale e per la vivezza, acerba ma perentoria, della scrittura cinematografica, il film sovietico *Malen'kaja Vera* (La piccola Vera) del ventisettenne Vasilij Pičul. Non è un caso che alla sua recente uscita a Mosca, in ottobre, abbia fatto subito scandalo sia per la componente erotica, mai così dichiarata prima d'ora in un film sovietico, sia per l'angolazione, abbastanza allarmante, sotto cui vede la vita familiare in un ambiente operaio.
Pensato e scritto dalla moglie del regista nel 1983, il film è stato realizzato, con i mezzi degli Studi Gorki di Mosca, sulle rive del Mar Nero, a Zdanov, soltanto un anno fa: in pieno clima gorbacioviano, dunque. Ma si sa anche che se Pičul non avesse approfittato d'una certa coincidenza — il cambio al vertice degli Studi, con l'anziano direttore che negli ultimi giorni di servizio firmò tutto e consentì l'inizio delle riprese — molto difficilmente il film si sarebbe potuto fare sia pure nell'euforia del nuovo corso. Quella sceneggiatura, in altre parole, sarebbe rimasta tabù per sempre, come

avevano preconizzato i funzionari del Goskino quando a suo tempo se l'erano vista presentare.
Cosa conteneva di così preoccupante? Uno spaccato domestico. Quello di una famiglia con appartamentino in un alveare di città industriale di mare, sullo sfondo di fabbriche e ciminiere: un panorama che qualche decennio fa avrebbe inorgoglito autorità, cineasti e pubblico, ma qui diventato simbolo minaccioso di un mal di vivere generale di cui sono esempi anche i conflitti che dilaniano la famiglia in parola: scontro tra generazioni, ossia tra genitori e figli; assillo del denaro; nuovi costumi e nuove morali. Sono anni, è vero, che il cinema sovietico ha scoperto il privato (già nel 1967, con *La storia di Asja Kliascina*, Konchalovsky era andato a cogliere la vita antieroica di un colcos), ma mai, finora, aveva concentrato come in *Malenk'kaja Vera* una somma di situazioni drammatiche così spietatamente dette e portate alle estreme conseguenze. Anche nel linguaggio: basta ascoltare i pesanti insulti da padre a figlia, e non soltanto nelle nebbie dell'alcol.
Ma c'è dell'altro. Ci sono teppisti da balera e poliziotti che caricano alla brava con tanto di cani lupo; c'è libertà sessuale condita di rock e videocassette clandestine; ci sono le frustrazioni degli anziani che non capiscono i giovani, e quelle dei giovani che, cresciuti in una discreta sicurezza materiale, vorrebbero avere molto di più, e possibilmente alla maniera del consumismo occidentale; c'è l'inquinamento selvaggio di terreni e acque (con la gente che fa i bagni tra i detriti); c'è lo stato allucinante della giustizia (con testi di procedimenti diversi interrogati a due per volta, l'uno di spalle all'altro).
Nella vicenda specifica del film la protagonista Vera, che aspetta di potersi iscrivere a un corso professionale, ha un giro piuttosto "libero" di amicizie e si infiamma per uno studente con cui progetta precipitosamente di sposarsi. La madre, legata a vecchi principi, ricorre al figlio medico perché dissuada la sorella, ma intanto Vera annuncia di aspettare un bambino e lo studente viene a vivere da lei. Sono continue baruffe con il padre di Vera, un autista straccato dal lavoro e sofferente di cuore che cerca conforto nel bicchiere. Una notte scoppia il dramma: il giovane viene accoltellato. Si salverà, ma intanto la madre spinge Vera a dichiarare che è stata tutta colpa del suo giovane compagno. Vera cede, poi tenta di suicidarsi. La salva il fratello, che però è già lontano per poter intervenire la notte in cui il padre è colto da infarto.
È così che si chiude il film: su un avvenire buio per Vera, e senza alcuno di quei ravvedimenti che pure ci si aspetterebbe nell'arco della vicenda. Pičul va giù duro, insomma, fino all'ultimo, nota su nota: una più amara o impietosa dell'altra nel prospettare una società piena di contraddizioni preoccupanti, anche se non tutte inattese. Pur segnato da qualche deficienza tecnica (certi salti nel colore, più d'una panoramica traballante, il montaggio spesso tirato via), il suo film sprigiona una volontà di dire così lucida e rabbiosa da ricordare il Bellocchio di *I pugni in tasca* o addirittura, più che certi film americani sulla gioventù ribelle, l'inglese *Family Life* di Loach. Va detto che il film ha trovato in Natalia Negoda (Vera) una presenza di singolare, eccitante incisività.
Profonda impressione ha fatto anche *Let's Get Lost* (Perdiamoci), il film documento di Bruce Weber dedicato al trombettista jazz Chet Baker.

Grande fotografo nel campo della moda, del reportage di viaggio e del cinema, l'americano Weber ha già al suo attivo un film ambientato nel mondo della boxe: una specie di prova generale in vista di questo suo secondo lungometraggio in cui prospetta, attraverso un collage di materiali d'archivio (cinematografici oppure televisivi: le barriere non contano in casi come questo) il ritratto del grande Chet, morto a maggio di quest'anno per essere precipitato, in una maniera che non è stata ancora chiarita a fondo, dalla finestra della sua camera d'albergo ad Amsterdam. Per due ore si succedono sullo schermo immagini ed esecuzioni d'ogni provenienza — film, interviste, attualità, registrazioni di concerti — montate non in senso strettamente cronologico, ma secondo un itinerario che parte dal contatto con alcuni musicisti che suonarono con Chet per allargarsi alle varie svolte della carriera, all'ambiente familiare, alla moglie e alle amiche (parecchie, anche se pochissime legate a lui da un sentimento vero).

In bianco e nero, come la maggior parte dei documenti qui impiegati d'altronde imponeva, il film è una paziente ed emozionante opera di scavo nella personalità controversa e nella genialità fuori discussione di un musicista che ebbe oltrettutto con l'Italia rapporti ricorrenti (lieti e tristi, come in ogni vicenda umana). Per stare soprattutto al "personaggio" Chet, da tante testimonianze musicali e verbali (anche le sue stesse risposte, perché Weber cominciò a pensare al film due anni fa, e fece in tempo a registrare alcune conversazioni con il trombettista), viene fuori una coscienza artistica convinta dei propri mezzi, ma attraversata di continuo da una condotta umana a dir poco disordinata. Basta pensare alla schiavitù dell'eroina e ad alcuni incidenti, per così dire, annunciati (come un pestaggio da parte di spacciatori a San Francisco che lo ridusse senza denti, o le costose disavventure coniugali, i guai giudiziari, eccetera). Ma viene fuori soprattutto, grazie a brani di concerti (e a vari spezzoni di film), la sua vena di musicista, esplosa all'inizio degli anni Cinquanta e inseritasi, con la sua originale impronta lirica e inquietante, in quel jazz della West Coast che stava raccogliendo la lezione del cool.

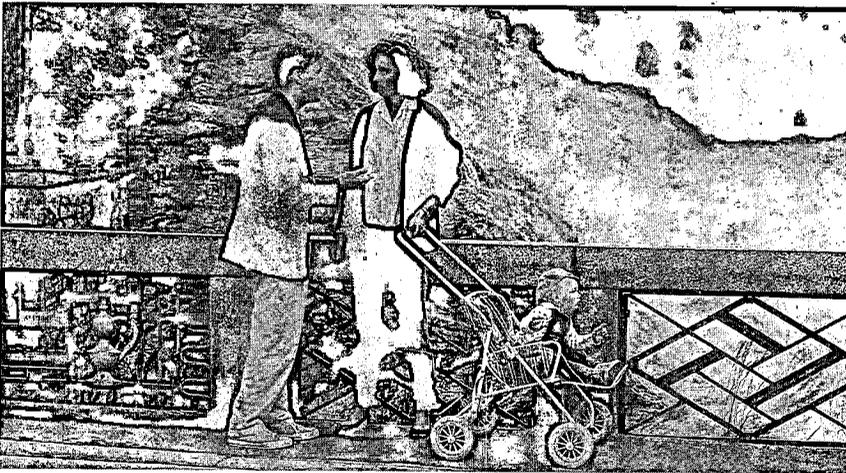
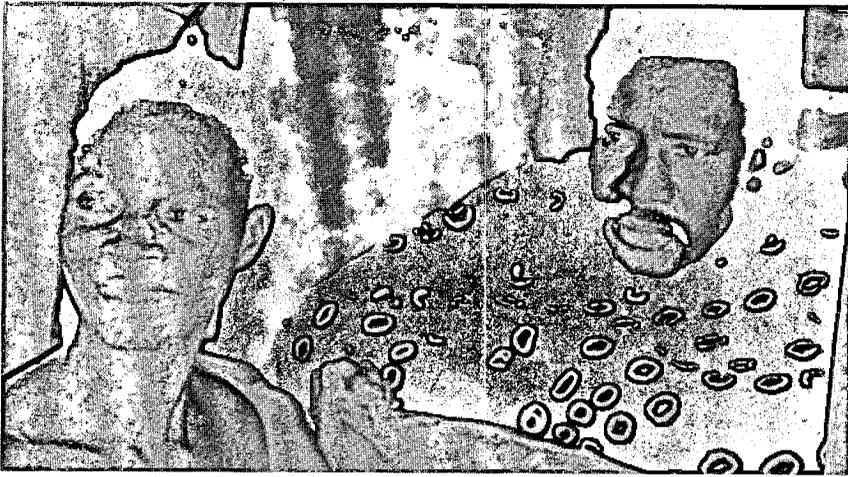
Weber ricostruisce quegli inizi folgoranti, ripercorrendoli in contrappunto con i "tempi difficili": gli anni Sessanta, i Settanta. Nell'ultimo decennio Chet sembrò più volte risorgere: il numero dei suoi concerti si fece di nuovo consistente. L'eroina continuava però a divorarlo: in una delle ultime sequenze guarda verso l'obiettivo con due occhi quasi spenti, le labbra infossate, il volto devastato dalle rughe. Si sarebbe detto di settant'anni. Morì che non ne aveva ancora cinquantanove.

L'inglese *High Hopes* (Belle speranze) di Mike Leigh — uno stile aggressivo e tenero allo stesso tempo, un cinema d'autore fortemente personale eppure specchio di umori diffusi: caratteristiche stuzzicanti per le scelte della Settimana, e infatti ha avuto l'onore di "aprire" — è un'opera seconda realizzata a sedici anni di distanza dalla prima (*Bleak Moments*). Evidentemente i tempi cinematografici di Leigh, la cui maggiore attività riguarda in ogni caso teatro e tv, sono piuttosto lunghi. La preparazione di *High Hopes*, ad esempio, ha richiesto quattro anni. Spesi tutt'altro che male, a conti fatti.

Il risultato è un umorismo feroce ma sapientemente dosato, che scoperchia il fortino delle istituzioni familiari e del relativo intreccio di egoismi. Leigh

Patty Rocks **di David Burton Morris**

picchia soprattutto sul rapporto tra generazioni diverse giostrando, con un linguaggio stralunato e insieme incalzante che ha radici già in certa commedia arrabbiata inglese anni Sessanta, tra una coppia di piccolo-borghesi accecati dal denaro e una coppia di loro cognati anarcoidi che conservano — specie la donna — un filo di umanità. Visibile, questa, soprattutto quando si tratta di assistere la "vecchia" di famiglia, costretta a rimbalzare dall'appartamento degli uni a quello degli altri con i propri acciacchi, ma anche con un residuo orgoglio "imperiale" che le fa esclamare, fra i comignoli d'un terrazzo da cui osserva, tremolante, una fetta di Londra: «Eccola, la sommità del mondo».
Se i tre film qui considerati sono apparsi i più ragguardevoli della selezione, altri tre hanno costituito, su registri magari diversissimi, incontri ugualmente interessanti. Intanto, *Mortu Nega*, che è non soltanto una storia di gente che lotta per i propri destini, ma anche il frutto di un impegno collettivo che ha mobilitato il popolo di un piccolo paese africano (nemmeno un milione di abitanti) indipendente da una quindicina d'anni dopo secoli di dominio portoghese, la Guinea Bissau, sulla costa occidentale, a sud del Senegal. È il primo lungometraggio a soggetto realizzato e prodotto in quella terra, ed è nato da una specie di sottoscrizione nazionale, trattandosi di celebrare la guerra di liberazione combattuta all'inizio degli anni Settanta contro il regime coloniale. Flora Gomes, il regista, ha messo a frutto la lezione appresa in un lungo soggiorno cubano (1967-1972) e s'è giovato dall'aiuto di alcuni consulenti francesi.
Il film, attraverso le vicende di una donna che raggiunge il marito in armi, vive i giorni della lotta e si dedica poi all'opera di edificazione civile, tende all'affresco storico, ma aperto al romanzo popolare, ai

richiami delle passioni, dei sentimenti, della magia. E sprigiona, pur fra ingenuità e approssimazioni tecniche, una sua nitida, commossa, a tratti poetica epicità.
Ghosts... of Civil Dead (Fantasmi... della morte civile), opera prima di John Hillcoat, viene dall'altro capo del mondo, dall'Australia, e sbalza all'interno d'un allucinante spazio chiuso, quello di un penitenziario di massima sicurezza che sembra modellato sulle scenografie di un incubo fantascientifico più che sui classici del filone carcerario. Il film condensa le immagini più agghiaccianti del recente cinema australiano in un discorso che vorrebbe farsi simbolico: la prigione come una sorta di contenitore della società moderna, un concentrato di tutte le strategie di educazione, controllo e manipolazione sociale. Entro questo microuniverso di disperazione monitorizzata, dove sono consentiti eccessi d'ogni tipo, compreso l'uso della droga, per giustificare la repressione ogni volta più dura, si sviluppa nel film non tanto una storia tradizionale con il protagonista che determina gli eventi ma una situazione in crescendo che sfocia in un'azione generale, la rivolta.
Se in teoria la metafora prigione-società ha una sua accattivante giustificazione, sullo schermo le sequenze di Hillcoat (esordiente nel lungometraggio, ma con un notevole bagaglio di creatore di video per molte star del rock) sembrano tuttavia confidare eccessivamente nel principio che la violenza può rappresentarsi soltanto con la violenza. Non è sempre vero, come le opere di tanti grandi registi insegnano. E qui certa insistenza naturalistica sul dettaglio più crudo e più cruento rischia di trasformarsi in una provocazione eccentrica rispetto al nocciolo del problema.
Tutt'altra atmosfera — compostezza, ieraticità, meditazione — nel *Bacio di Giuda*, opera prima del pisano Paolo Benvenuti: un film povero e severo, di lineare rigore figurativo, indirizzato a rileggere, nel segno d'un ricorso non catechistico alle Scritture (compresi i Vangeli apocrifi), come "necessario" il tradimento di Gesù. Nel film, che il calendario di Venezia XLV ha voluto in programma proprio la vigilia del kolossal di Scorzese (in cui peraltro Giuda è visto nella medesima prospettiva) e che un esperimento in cooperativa ha realizzato a basso costo (260 milioni) e con interpreti non professionisti, l'atto di Giuda è interpretato come un passaggio indispensabile al compiersi della volontà divina, ossia al congiungimento del Figlio al Padre e alla salvezza degli uomini.
Il film percorre le ultime giornate di Gesù, dalla partenza per Gerusalemme al momento del bacio come sigillo d'amore, dunque, e non di infamia. Le forme del racconto sono quelle di una sacra rappresentazione popolare e dotta allo stesso tempo, scandita sui modelli della grande tradizione pittorica, da Masaccio a Caravaggio, e sulla solennità delle cadenze del dialogo e dei momenti di riflessione.
Di minore interesse, al di là delle rispettive ambizioni, il tedesco *Der gläserne Himmel* (Cielo di vetro), opera prima di Nina Grosse, e l'austriaco *Nachsaison* (Fuori stagione), opera seconda di Wolfram Paulus. Il film della Grosse, girato a Parigi e incentrato sul caso di un impiegato che una notte vede assassinare una donna, crede di rivederla tra la folla del metro il giorno dopo e per avvicinarla si caccia in un vortice di esperienze angosciose, si ispira a un racconto di Cortazar. Del grande scrittore ispano-americano la Grosse cerca di restituire l'oggettività trasfigurata e visiona-

Dall'alto, *Mortu Nega* di Flora Gomes, *Nachsaison* di Albert Paulus. *High Hopes* di Mike Leigh.

ria con inquadrature ricercate e con vari artifici di montaggio, ma lo sviluppo narrativo tra realistico e fantastico quasi mai tocca una dimensione coinvolgente.
Il film di Paulus ribadisce certe caratteristiche del cinema austriaco d'oggi, come la registrazione quasi cinica delle frustrazioni e della noia di vivere nascoste magari sotto l'efficientismo di facciata. Ma nel raccontare i giorni di un giovane massaggiatore che ottiene lavoro in un albergo e che, quando crede di poter risolvere i problemi della sua famiglia, si trova presto disoccupato, i risultati non vanno molto più in là dell'inquietante ambientazione in una vecchia cittadina termale e della puntigliosa, analitica misura della recitazione.
Della Settimana, s'è detto all'inizio, facevano parte anche due "programmi speciali". Si deve ora qui aggiungere che essi provengono da personalità e mondi così diversi che a tutta prima è difficile coglierví quei presupposti comuni che dovrebbero giustificare la loro presenza nella Settimana. Uno è un documentario realizzato in Italia con produzione francese dal regista georgiano Otar Ioseliani, *Un petit monastère en Toscane*; l'altro, un film statunitense indipendente di David Burton Morris, *Patti Rocks*. Il primo un mediometraggio di una cinquantina di minuti aperto alla suggestione di un paesaggio (Montalcino e dintorni) in cui la povertà programmata di un piccolo gruppo di giovani monaci agostiniani francesi si confronta quotidianamente con una realtà socioeconomica da tempo inserita nell'ideologia della competizione tecnica e commerciale e del benessere diffuso, anche fra i contadini. Il secondo, un lungometraggio che affronta con acre e spietata lucidità il conflitto tra uomo e donna sul tema della responsabilità e delle scelte personali.
Forse, nelle intenzioni del regista di *Pastorale* questa incursione in un angolo d'Italia nel pieno d'un boom economico avrebbe dovuto tradursi in illuminazioni storiche o in emozionanti riscoperte dell'uomo, o magari rivelare inebrianti consonanze spirituali con la sua Georgia; ma nei fatti le immagini (girate a 16 mm, e di taglio e cadenza spesso televisive) rifluiscono piuttosto verso il reportage tra curioso e colloquiale. Reportage d'autore, intendiamoci, e ricco di intuizioni; ma, nella sua freschezza d'approccio, come irrisolto proprio in quel percorso interiore che s'indovina alla base di questo pellegrinaggio in terra di Toscana. Nato, è il caso di ricordarlo, dall'idea di celebrare attraverso la cinecamera l'antico trionfo di Bacco, e costretto a prender atto di una civiltà industriale del vino che i riti mitici della vendemmia e della pigiatura li ha ormai lasciati alle ruffianesche messe in scena degli spot pubblicitari.
Patti Rocks rientra nei moduli dell'odierno cinema narrativo: di quello apparentemente più spoglio e discorsivo, e in realtà più volutamente costruito e provocatorio, con dentro una tagliente determinazione nella scelta del linguaggio parlato più crudo (mentre le situazioni e l'impianto di racconto ricordano Cassavetes). Quarantenne, autore di cortometraggi alla fine degli anni Sessanta, esordiente nel lungometraggio alla metà dei Settanta con *Loose Ends* (un secondo film, *Purple Haze*, lo ha girato nel 1983), David Burton Morris si rifà proprio all'opera d'esordio per proseguirne il discorso, con gli stessi interpreti e gli stessi personaggi. I due amici del primo film si ritrovano dopo dodici anni: uno ha problemi con l'amante che, incinta, non vuole abortire, e chiede all'altro di aiutarlo a

convincere la donna. Raggiungono l'abitazione di questa dopo una notte di viaggio in auto e una serie di incontri, bevute e confessioni sopra le righe: una notte da *road movie* amara e pittoresca. La donna è irremovibile: intende tenersi il bambino, lo voglia o no il suo uomo. In quanto all'amico, cerca di fare la sua parte: in realtà scopre una donna intelligente, evoluta, disponibile all'amore anche con lui, ma cosciente della propria libertà fino in fondo. La battaglia dei sessi, se non sconfigge l'ossessione della conquista apre almeno, grazie alla riscossa femminile, prospettive originali. Ma per dire questo, il film va giù così esplicito che rischia di far colpo soltanto per il suo vocabolario scandalistico, al di là della bella interpretazione di Chris Mulkey, John Jenkins e Karen Landry.

I film della Settimana della critica

Il bacio di Giuda

Italia, 1988. *Regia*: Paolo Benvenuti. *Sceneggiatura*: Paolo Benvenuti, in collaborazione con Marcella Niccolini, Gianni Menon. *Fotografia* (colore): Aldo Di Marcantonio. *Montaggio*: Mario Benvenuti. *Scenografia*: Paolo Barbi. *Costumi*: Marcella Niccolini, Damiano Sini. *Musica*: Stefano Bambini, Andrea Di Sacco. *Interpreti*: Carlo Bachi (il Nazareno), Giorgio Algranti (Giuda Iscariota), Emidio Simini (Nicodemo), Marina Barsotti (Maddalena), Pio Gianelli (Simon Pietro), Nicola Checchi (Giovanni), Roberto Morini (Caifa). *Produttore*: Paolo Benvenuti. *Produzione*: Cooperativa Alfea Cinematografica, RaiTre, con il contributo del Ministero del turismo e dello spettacolo. *Distribuzione*: Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. *Durata*: 90'.

Ghosts... of the Civil Dead
(Fantasmi... dei morti civili)

Australia, 1988. *Regia*: John Hillcoat. *Sceneggiatura*: Gene Conkie, Evan English, John Hillcoat. *Fotografia* (colore): Paul Goldman, Graham Wood. *Montaggio*: Stewart Young. *Scenografia*: Chris Kennedy. *Musica*: Nick Cave, Blixa Bargeld, Mick Harvey. *Interpreti*: Dave Field (Wenzil), Mike Bishop (Yale), Chris De Rose (Grezner), Nick Cave (Maynard), Dave Mason (Lilly), Kevin Mackey (Glover), Freddo Dierck (Robbins), Bogdan Koca (Waycheak), Vincent Gil (Ruben). *Produttore*: Evan English. *Produzione*: Correctional Services (Melbourne). *Durata*: 90'.

Der gläserne Himmel
(Il cielo di vetro)

Repubblica Federale Tedesca, 1987. *Regia e sceneggiatura*: Nina Grosse, dal racconto *El otro cielo* di Julio Cortazar. *Fotografia* (colore): Daniel Delume, Jörg Grossmann. *Montaggio*: Patricia Rommel. *Scenografia*: Reiner Schaper, Christine Pendelle. *Costumi*: Regina Gothe. *Musica*: Flora St. Loup. *Interpreti*: Helmut F. Berger (Julien), Sylvie Orcier (Bichette), Tobias Engel (Cortez), Agnes Fink (la madre), Maria Hartmann (Irene), Flora St. Loup (Kiki), Klaus Mikoleit (Antoine), Jean-François Kerek (Leduc), Circe (albergatore), Jodie Pavlis (donna nera). *Produttore*: Alena Rimbach, Herbert Timbach. *Produzione*: Avista Film, Voissfilm (München), Nina Grosse, Bayerische Rundfunk e la collaborazione del Kuratorium junger deutscher Film. *Durata*: 89'.

High Hopes
(Belle speranze)

Gran Bretagna, 1988. *Regia e sceneggiatura*: Mike Leigh. *Fotografia* (colore): Roger Pratt. *Montaggio*: Jon Gregory. *Scenografia*: Diana Charnley. *Costumi*: Lindy Hemming. *Musica*: Andrew Dixon. *Interpreti*: Philip Davis (Cyril), Ruth Sheen (Shirley), Edna Doré (Mrs Bender), Philip Jackson (Martin), Heather Tobias (Valerie), Leslie Manville (Laetitia), David Bamber (Rupert), Jason Watkins (Wayne), Judith Scott (Suzi). *Produttore*: Victor Glynn, Simon Channing-Williams. *Produzione*: Portman Production Ltd (London) per Film Four International (London) in collaborazione con British Screen. *Durata*: 110'.

Let's Get Lost
(t.l. Perdiamoci).

Stati Uniti, 1988. *Regia*: Bruce Weber. *Fotografia* (b/n): Jeff Preiss. *Montaggio*: Angelo Corrao. *Musica*: Chet Baker. *Musicisti*: Chet Baker, Nicola Stilo (chitarra), John Lefwich (basso), Ralph Penland (percussioni), Frank Strazzeri (piano). *Interpreti*: Chet Baker, Carol Baker, Vera Baker, Paul Baker, Dean Baker, Missy Baker, Dick Bock, William Claxton, Flea, Hersh Hamel, Chris Isaak, Lisa Marie, Andy Minsker, Jack Sheldon, Lawrence Trimble. *Produttore*: Bruce Weber. *Produzione*: Little Bear Films (New York). *Durata*: 120'.

Malen'kaja Vera
(La piccola Vera)

Unione Sovietica, 1988. *Regia*: Vasilij Pičul. *Sceneggiatura*: Marija Chmelik. *Fotografia* (colore):

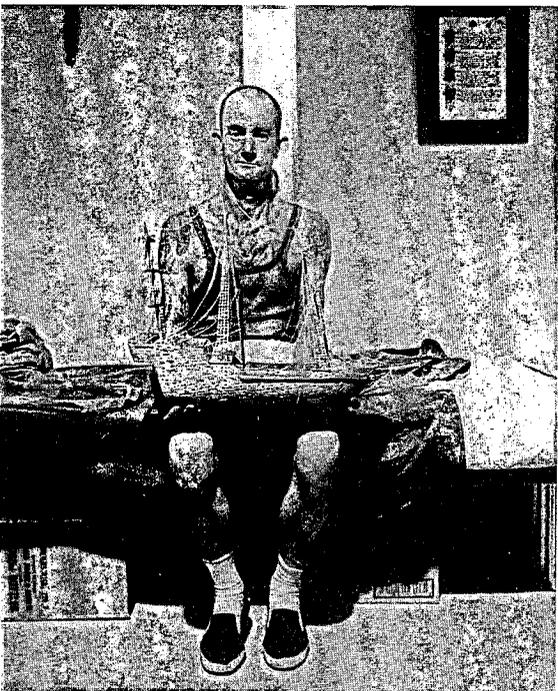
Malen'kaja Vera di Vasilij Pičul. Sopra, *Il bacio di Giuda* di Paolo Benvenuti. Accanto, *Let's Get Lost* di Bruce Weber. Sotto, *Ghosts... of the Civil Dead* di John Hillcoat.

Efim Reznikov. *Montaggio*: Elena Zabolockaja. *Sceneggiatura*: Vladimir Pasternak. *Musica*: Vladimir Mateckij. *Interpeti*: Natalija Negoda (Vera), Andrej Sokolov (Sergej), Jurij Nazarov (il padre), Ljudmila Zajiceva (la madre), Aleksandr Alekseev-Negreba (Viktor), Aleksandra Tabakova (Čistiukova), Andrej Fomin (Andrej), Aleksandr Mironov (Tolik). *Produzione*: Gor'kij Fil'm (Moskva). *Durata*: 128'.

Mortu Nega

Guinea Bissau, 1988. *Regia*: Flora Gomes. *Sceneggiatura*: Flora Gomes, Manuel Rambault Barcellos, David Lang. *Fotografia* (colore): Dominique Gentil. *Montaggio*: Christiane Lack. *Scenografia*: Manuel Julio, Fernando Julio. *Musica:* Sidonio, Pais Quaresima, Djanun Dabó. *Interpreti*: Bya Gomes (Diminga), Tunu Eugenio Almada (Sako), Mamadu Balde (Sanabayo), M'Male Nhassé (Lebeth), Pedro Da Silva (Estin), Homna Nalete (Mandembo). *Produzione*: Istituto nacional do cinema (Bissau). *Durata*: 85'.

Nachsaison
(Fuori stagione)

Austria, 1988. *Regia e montaggio*: Wolfram Paulus. *Sceneggiatura*: Wolfram Paulus, con la collaborazione di Vli Neulinger. *Fotografia* (colore): Christian Berger. *Sceneggiatura*: Christoph Kanter. *Scenografia e costumi*: Erika Navas. *Musica*: Bert Breit, Marin Marais. *Interpreti*: Albert Paulus (Lenz), Günther Maria Halmer (Fussek), Daniela Obermeier (Lisbeth), Mercedes Echerer (Nurit), Claus Homschak (padre Roth), Michael Reiter (Walter), Simon Paulus (David), Marika Green (Wally). *Produttore*: Monika Maruschko. *Produzione*: Marwo-Film (Wien), Voissfilm (München), con il contributo di Orf e Bmi. *Durata*: 87'.

Patti Rocks

Stati Uniti, 1987. *Regia:* David Burton Morris, *Sceneggiatura:* David Burton Morris, Chris Mulkey, John Jenkins, Karen Landry, basata sui personaggi creati da Victoria Wozniak per il film *Loose Ends. Fotografia* (colore) *e montaggio:* Gregory M. Cummins, *Costumi:* Charlotte Whitaker *Musica:* Doug Maynard, *Interpreti:* Chris Mulkey (Billy Regis), John Jenkis (Eddie Hassit), Karen Landry (Patti), David L. Turk (il barcaiolo), Stephen Yoakam (il barista), Sally Tronnes e Ken Tronnes (la coppia del bar), Ralphael Estlie (il vecchio ubriacone), Joe Minjares (il meccanico "chicano"), Brian Lambert (il garzone della stazione di servizio). *Produttori:* Gwen Field, Gregory M. Cummins, *Produzione:* FilmDallas Pictures (Dallas). *Durata:* 86'.

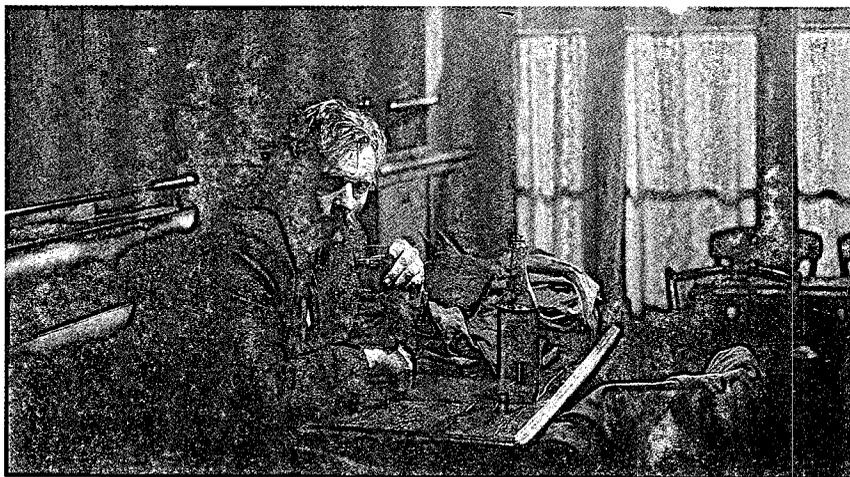
Un petit monastère en Toscane
(t.l. Un piccolo monastero in Toscana)

Francia, 1988. *Regia e sceneggiatura:* Otar Ioseliani. *Fotografia* (colore): Lionel Cousin. *Montaggio:* Otar Ioseliani, Marie Agnès-Elue, Annie Chevallay. *Suono:* Martin Boissau. *Collaborazione artistica:* Wanda de Guebriant, Nicola Zourabichvili. *Musicisti:* Coro dei cardellini. *Produttore:* Pierre André Boutang. *Produzione:* Sodaperga, FR3, La Sept (Paris) con la collaborazione del Ministère de la culture et de la communication. *Durata:* 52'. *Formato:* 16 mm.

Roth/Olmi: dalla dissoluzione nel nulla alla sacralità della vita

Giuliano Baioni

È probabile che il breve, laconico racconto *La leggenda del santo bevitore* di Joseph Roth stia per essere definitivamente accolto — attraverso il film di Olmi, — come la gaudiosa parabola della sicura assoluzione di chiunque percorra le strade dell'uomo con purezza di cuore. Solo che il racconto di Roth — lo ha scritto Claudio Magris con perentoria chiarezza — non è una vera leggenda, ma la parodia malinconica e autodistruttiva di una leggenda, «la favola di una soffice e deserta discesa nel nulla». Certo, il barbone, ancora senza nome, si dimostra degno dell'elezione che capita solo ai santi nel momento stesso in cui intende il dono dei duecento franchi da parte dello sconosciuto — ovviamente una metafora della vita come dono di Dio all'uomo — come un debito che si impegna a restituire in un giorno e in un luogo che sono naturalmente il giorno e il luogo della sua morte. Ma già le ragioni con le quali, in un primo momento, cerca di respingere l'offerta di una somma così grande fanno capire che per Roth questo evento così miracoloso non è soltanto divino, ma anche demonico e demonico in senso borghese, è la grande tentazione che spinge il barbone ad abbandonare quello spazio senza tempo e senza storia che è la sua randagia esistenza sotto i ponti della Senna per entrare in quella dimensione dell'assenza del sacro che sono per l'ultimo Roth i tempi della memoria storica, i luoghi delle identità, dei nomi, degli indirizzi, delle professioni, delle amicizie e degli amori.
Ciò vuol dire naturalmente che Roth, nel far risalire il suo barbone dalle simboliche tenebre dei ponti sotto la Senna in quel «deserto troppo luminoso» che è per lui «la sfolgorante sera di Parigi» intendeva rappresentare un quotidiano ben diverso da quello di cui raccontano le parabole chassidiche che in occasione dell'uscita del film di Olmi sono state da più parti citate. Le storie dell'ebraismo orientale celebravano l'immanenza del sacro nel tempo organico della comunità e quindi la sacralità del quotidiano, la presenza del divino anche nelle manifestazioni apparentemente meno nobili della vita dell'uomo. La storia di Roth riflette invece quella dimensione pervertita del sacro che è il tempo disarticolato della metropoli moderna nella quale la struttura della ripetizione, propria del magico e del meraviglioso, diventa *routine*, abitudine, linearità ripetitiva che consuma ogni valore nella misura in cui — come accade al protagonista della leggenda — identifica il valore, la dignità e il significato dell'uomo con il possesso del danaro.

Roth racconta così, in modo ambiguamente ironico, la vicenda della palingenesi borghese del *clochard* il quale, reso sicuro di sé dalle banconote che ha in tasca, giudica improvvisamente i randagi che vivono con lui sotto i ponti depravati e corrotti, rifiuta di lavarsi in loro presenza per non essere contaminato dai loro sguardi — Roth usa il termine *Waschung* che significa appunto abluzione rituale — compra finalmente un giornale, rientra così nel tempo dei buoni borghesi, si inventa addirittura un compleanno e, quel che più importa, decide, animato com'è «da buoni e nobili proposti», di non andare, come era sua abitudine, al Tari-Bari, il locale russo-armeno degli ubriachi senza fissa dimora, ma di recarsi invece, con il giornale in mano, in un rispettabile bistrot borghese.
Ora, il Tari-Bari — che nel film di Olmi compare subito dopo il primo incontro di Andreas con lo sconosciuto — rappresenta forse la chiave simbolica dell'intera parabola. Roth lo descrive in uno dei suoi ultimi racconti, *La confessione di un assassino*, come il ristorante degli alcolizzati, degli esuli e dei randagi nel quale l'orologio che pende alla parete è fermo o non segna mai l'ora esatta e quindi è, come scrive, un oggetto puramente simbolico, indica unicamente che le leggi del tempo progressivo della civiltà occidentale, in quel luogo di esuli orientali, non significa assolutamente nulla. Il Tari-Bari e i ponti sotto la Senna appartengono insomma per Roth alla stessa dimensione. Ciò vuol dire naturalmente che nel momento in cui Andreas, dopo aver comprato il giornale, decide di evitare il Tari-Bari e di festeggiare invece il proprio compleanno, il primo giorno della sua nuova vita, nel bistrot dove incontrerà il grassone ha anche deciso di intraprendere l'illusorio itinerario della palingenesi borghese: dopo essere stato dal barbiere, si scopre diverso, più giovane, più bello, trova addirittura un lavoro, si compra un portafoglio come quello del grassone nel quale, come ha osservato, il biglietto da visita con l'indirizzo sta accanto alle preziose banconote, riprende a frequentare i bordelli, ritrova la vecchia amante e ne incontra una nuova, riscopre il proprio nome e la propria storia.
Tutto ciò non è ritorno alla vita, catarsi, resurrezione, rinnovamento, ma caduta nella ripetitività corrotta e pervertita della quotidianità borghese. Andreas fugge letteralmente da Karoline perché tutto tra loro si ripete così come è stato nel passato e allo stesso modo fugge da Gaby con la quale, una volta che ha dissipato con lei, troppo sventatamente come scrive Roth, l'esperienza essenziale dell'amore, non può conoscere altro che noia, sazietà, desolazione: «La notte si apriva dinanzi a loro come un deserto troppo luminoso».
La svolta del racconto è così segnata dal momento in cui Andreas, dopo avere incontrato per la seconda volta lo sconosciuto, non evita più il Tari-Bari, ma ne fa addirittura la sua casa, ci resta dal martedì sera fino alla domenica mattina. È evidente che Roth, con questo artificio del secondo incontro con il signore dei duecento franchi, fa iniziare di nuovo la sua storia. Prima ha fatto prendere al suo barbone la via sbagliata e ora, dopo che gli ha fatto ripetere ritualmente l'impegno di restituire il suo debito alla piccola santa creditrice di Batignolles, gli fa prendere la via giusta. Ritornando al Tari-Bari Andreas resta fedele al mondo di quei barboni randagi e bevitori che rappresentano per Roth la condizione dell'uomo su questa terra, rifiuta in una parola di riprendere l'illusorio cammino della

Rutger Hauer in *La leggenda del santo bevitore*

ripetizione borghese, quello della palingenesi nel tempo degli altri, e per questo ora è pronto per l'ultimo, vero miracolo della sua storia. Proprio quando, nel bistrot vicino alla chiesa, con un «naturalmente, come vuoi tu» sta per cedere, ancora una volta, all'invito di Woitech di bere ancora con lui il Pernod della solitudine prima di andare alla messa, compare Thérèse, la santa bambina, la santa figlia, la santa giovane, «così giovane come mai credeva di avere veduto una donna», che gli concede la grazia di quella «morte bella e leggera» che è la formula giaculatoria dell'ultima preghiera di Joseph Roth e al tempo stesso la morale della sua parabola. Quale sia la morale o il significato di questa parabola è, dopo tutto, abbastanza chiaro: quel miracolo che è il dono della vita viene consumato e dissipato dall'uomo in una serie ripetitiva di esperienze svuotate di ogni sacralità, «poiché» come scrive Roth nel sesto capitolo della sua leggenda «a nulla gli uomini si abituano così facilmente come ai miracoli se si sono ripetuti una, due, tre volte. La loro natura, anzi, è tale che vanno persino in collera se non capita loro di continuo tutto quanto un destino casuale e passeggero sembra avere loro promesso». Il miracolo della parabola di Roth non è allora nella continua ripetizione dei doni della provvidenza o della sorte che ha indotto forse parecchi lettori a credere che Roth abbia voluto scrivere una poetica leggenda sulla bellezza e sulla sacralità della vita quotidiana. Ciò che Roth ha voluto scrivere è al contrario una leggenda sulla bellezza e sulla sacralità della morte. Solo la morte è la grazia, solo la morte è il miracolo, perché solo la morte permette all'uomo di restituire il debito della vita, di uscire, una volta per sempre, dall'assurda, desolante sequenza degli eventi quotidiani, di abbandonarsi finalmente a «quella lenta distruzione a cui i bevitori sono sempre pronti». Parabola della lode della morte come finale liberazione dalla vita, la leggenda di Roth è, come ha osservato Claudio Magris, una favola sulla dolcezza della dissoluzione nel nulla, ultima estasi mistica del bevitore che chiede soltanto la grazia dell'oblio. Ma è anche, proprio per questo, una pagina di letteratura che può riscattare il nichilismo che l'ispira soltanto con la bellezza della scrittura. Di fronte a questo testo, che riesce a far

passare questa bellezza per semplicità comunicando al lettore quel senso di gaudiosa leggerezza che si riassume nella sua giaculatoria conclusiva, il film di Olmi sembra essere invece una lode della vita e della sacralità della vita quotidiana. Il suo santo non si smarrisce nei luoghi dei ricordi e delle memorie e non conosce «deserti troppo luminosi». Ritrova invece se stesso, la sua anima e la sua redenzione nella rimemorazione del passato e i suoi bordelli rievocano le scene familiari dell'infanzia con quelle prostitute sedute intorno a un tavolo insieme con i loro bambini.
L'emblema figurativo di questo fondamentale intervento di Olmi sul testo dello scrittore austriaco — un intervento, è superfluo dirlo, perfettamente legittimo che va comunque giudicato secondo una logica narrativa molto diversa da quella del racconto — è probabilmente la sostituzione della primavera con l'autunno. In Roth la stagione del rinnovamento, della resurrezione e del ritorno alla vita è la cifra ironica di un desolato nichilismo per il quale il vero miracolo può accadere solo nei luoghi dell'abbandono delle memorie e dell'assenza delle identità. In Olmi la stagione del tramonto è la cifra lirica di un romanticismo intimistico per il quale il sacro è proprio nel mondo delle identità, delle memorie e degli affetti familiari.
La foglia che, nella primissima inquadratura, cade lentamente sugli scalini che portano il barbone sotto i ponti della Senna rappresenta così la tonalità dominante dell'intero film di Olmi, nutre il suo raffinato lirismo, provvede a una vera e propria liturgia della memoria. Le suppellettili di questo rito del ritorno sono quegli oggetti che l'Andreas di Olmi conserva in una vecchia scatola di latta, ultima reliquia di un tempo in cui aveva ancora un nome, una casa, una famiglia, una storia: l'orologio del padre, lo strumento che misura il tempo degli affetti e delle memorie, e, tra le altre cose, soprattutto la busta di una lettera sulla quale si intravede un indirizzo e che per Olmi può essere, proprio perché rappresenta il relitto di una storia, l'unico documento sul quale il suo barbone può registrare il proprio debito verso Santa Teresa, la santa bambina, la santa popolare ottocentesca, la santa per così dire dell'albero degli zoccoli. Questa inven-

Anthony Quayle e Rutger Hauer

zione di Olmi — in Roth non ve ne è naturalmente alcuna traccia — ricompare poi, ancora con la medesima funzione, nell'ultima notte che Andreas trascorre al Tari-Bari che, da quel luogo dell'assenza del tempo della memoria quale è nel racconto di Roth, diventa nel film di Olmi, grazie a queste reliquie, lo spazio delle epifanie familiari: l'anziana coppia di piccolo-borghesi declassati che stanno bevendo una tazza di brodo o addirittura un caffellatte si trasfigura liricamente e sentimentalmente nell'immagine dei genitori di Andreas.

L'apparente semplicità del testo di Roth, frutto di una disperata riduzione del mondo ad alcuni pochi, indispensabili tratti, diventa così nel film di Olmi lirismo intimistico, talvolta persino decadente e spesso addirittura liturgico, che viene esaltato sia nella dilatazione dei tempi narrativi, sia nella suggestione di alcuni rapidi gesti e di alcuni fugaci episodi che sono del tutto assenti nel racconto dello scrittore austriaco: la carezza con il guantone che il famoso pugilatore fa all'amico di infanzia, la passeggiata in carrozza di Andreas e di Gaby nell'autunno disfatto del parco di Fontainebleau, la pioggia che scroscia per tutta la notte che Andreas trascorre al Tari-Bari e infine, come cifra finale, le foglie morte sospinte dal vento che spazzano la strada quando Andreas morente viene portato nella sacrestia della chiesa di Batignolles per la cerimonia conclusiva della liturgia.

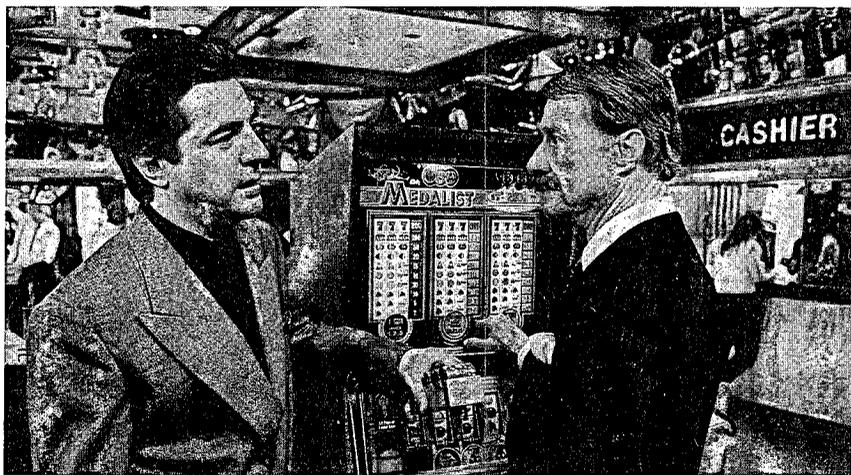
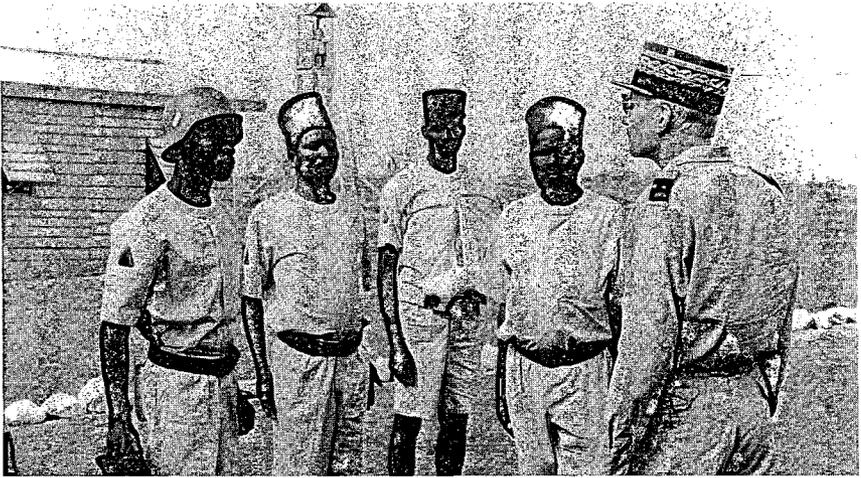
In questa atmosfera liturgica che caratterizza il testo di Olmi rispetto a quello di Roth si inserisce forse, come segno dei valori populistico-religiosi del regista italiano, la caratterizzazione dei due amici di Andreas che sono molto diversi da quelli del racconto. Il primo, che in Roth è un giocatore di calcio, diventa in Olmi un pugilatore e rappresenta per così dire il gigante buono o l'eroe popolare che fonde la forza e la potenza fisica con la delicatezza e il candore dei sentimenti. Il secondo, che Roth descrive come un uomo grande e grosso dalle spalle larghe e possenti, si trasforma nel film di Olmi in un piccolo, ipocrita e spregevole ometto, un vero e proprio Giuda, che suggella la propria odiosa parvenza nel bacio che dà ad Andreas dopo che gli ha carpito i duecento franchi durante la messa.

Olmi riesce così a coniugare la religiosità popolare che distingue la sua ispirazione con quella raffinata, sapientissima tonalità intimistica e sentimentale dell'autunno dalla quale discendono tutti gli interventi che hanno determinato la metamorfosi del racconto di Roth nel film del regista italiano. Non penso naturalmente, oltre a quanto ho ricordato sopra, ai frequenti flashback ovviamente indispensabili in un testo cinematografico. Penso soprattutto a quella singolare, affascinante interiorizzazione degli spazi della metropoli che non è più quel «deserto troppo luminoso», pieno di folla e di clamori, della leggenda dello scrittore austriaco, ma per così dire un solo grande interno familiare anche quando si vedono i ponti, le strade e le piazze di Parigi. Basti ricordare i bistrot, i negozi, i bordelli, le sale da ballo, i ristoranti, gli alberghi e lo stesso Tari-Bari, nei quali una singolare assenza di folla sembra far parlare solo i mobili e gli arredi e lo splendore degli ottoni e dei legni scuri lucidati evoca pulizie e solidità di un mondo ormai vuoto, quasi una sorta di museo del passato del quale l'Andreas di Olmi — forse troppo bello, troppo elegante, troppo spiritualizzato con quegli occhiali che Roth non ha mai immaginato che potesse avere — sembra essere un semplice visitatore.

Il rilancio degli attori

Irene Bignardi

Quando la giuria internazionale della quarantacinquesima edizione della Mostra del cinema di Venezia, lo scorso 9 settembre, ha riconosciuto un ex aequo per la migliore attrice femminile a Shirley MacLaine per il suo ruolo in *Madame Sousatzka* di John Schlesinger e a Isabelle Huppert per *Une affaire de femmes* di Claude Chabrol, nessuno ha pensato a una pastetta della giuria né a una colpevole indecisione. Così come non è certamente stato visto come indeciso — ma semmai come l'affettuosa celebrazione di una coppia di tutto rispetto — il premio che consacrava insieme Don Ameche e Joe Mantegna, la vecchia e la nuova gloria di un cinema americano che batte nomi italiani.
Venezia quarantacinque ha rilanciato (o ha registrato il rilancio) del ruolo dell'attore. Qualcuno è sembrato un attore nuovo, senza passato, senza storia, reinventato per l'occasione a una nuova dimensione. È il caso, per esempio, di Rutger Hauer, a priori e in principio, quando Olmi lo scelse più di un anno fa per il ruolo di Andreas Kartak in *La leggenda del santo bevitore*, visto come una scelta sbagliata o quantomeno curiosa: troppo bello, si disse, per il ruolo, troppo estraneo al tipo di cinema che fa Olmi, lui che proviene dalle esperienze del cinema hollywoodiano e avventuroso. Già allora Olmi dava una risposta curiosa e interessante: lo voglio bello, spiegò, perché dopotutto Kartak deve essere un eroe e un vincitore, visto che vince la sua scommessa contro i cedimenti, le tentazioni e in qualche modo la morte. Ma non c'è dubbio che, spiegazioni di Olmi a parte, Hauer ha dato un'interpretazione sottilissima e commovente, intensissima e spoglia in un film che poco concede agli effetti e all'effetto delle battute, e tutto lascia alla finezza dell'espressione degli interpreti.
È sembrato un attore nuovo anche il vecchio Don Ameche, faccia nota e non epocale di tanto cinema hollywoodiano, ripescato tre anni fa per il ruolo non entusiasmante del vecchio pensionato rinvigorito dalla vicinanza dei *Cocoon* nell'omonimo film. In *Le cose cambiano* Don Ameche ha dimostrato che è verissimo quello che annuncia il titolo. Le cose sono cambiate per lui, la sua maschera che coniuga caratteristiche proletarie a quelle del gentiluomo d'altri tempi ha retto perfettamente il gioco degli equivoci, dei silenzi — com'è bravo nei silenzi — delle allusioni misteriose, del divertimento, della curiosità, e soprattutto della dignità. Al suo confronto sembra, sì, il frutto di un garbato compromesso il premio ex aequo conferito a Joe Mantegna, superbo attore lo scorso anno in *La casa dei giochi*, simpatico, ma quanto più neutro e scolorito — certo per colpa del

personaggio di mafioso gentile e incerto che non si prestava — in confronto alla virtuosistica e pur semplicissima interpretazione di Ameche.
Altro discorso per l'ex aequo femminile (ma, sia chiaro, non stiamo commentando i premi; ci mancherebbe; li stiamo usando per percorrere una serie di interpretazioni importanti). Brava, bravissima, sottile, antipatica quanto basta e quanto le viene facilissimo la Isabelle Huppert di *Une affaire de femmes*. Così naturale nella sua voglia di vivere e soprattutto di "avere", nella sua inconsapevole ottusità, nella sua egoistica frigidità e passionalità. Così dolorosa e fredda di fronte alla scoperta della contraddizione di una società che manda gli uomini a uccidersi, lascia le donne sole con i loro "affaires de femmes" e li punisce come crimini contro lo stato.
Meno brava, nella sua sublime maniera — perché più effettata, più riconoscibile nel desiderio di colpire e di creare un personaggio, più volutamente inventata, più grande che natura — la Madame Sousatzka di Shirley MacLaine che sembra aver sostituito lo charme femminile di cui Schlesinger, invecchiandola, l'ha privata sullo schermo, con la recitazione, appunto, di maniera, di meraviglia, di finzione. Recitando insomma come recita la gente che recita nella vita.
Un discorso a parte riguarda le "squadre". Squadre che si segnalano per simpatia ed efficacia, ma certo non per brillantezza di recitazione, e che, pur in questa non brillantezza, riescono a rappresentare benissimo quello che vogliono per la passione e la sincerità — oltre che per il calore — che nutre la loro interpretazione. È il caso della squadra di interpreti, tutti simpatici, tutti molto africani e quindi "recitanti" come nella vita, tutti contrassegnati da tempi innaturali, comicamente dilatati, di *Camp de Thiaroye*, il premiatissimo film senegalese di Ousmane Sembène e di Thierno Faty Sow.
Poi ci sono le squadre che si segnalano per una naturalezza che sconfina nel soprannaturale. Ed è il caso degli attori, tutti, di Pedro Almodóvar e del suo *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. Almodóvar li scatena in una commedia hollywoodiana all'antica in cui la differenza con il modello sta — oltre che in Almodóvar, nella "movida", nell'ovvio "date al cinema spagnolo quello che è del cinema spagnolo", ecc. — nell'assoluta naturalezza della cifra interpretativa. Nessuna astrazione, nessuna maniera, nessun ritmo sovrimpresso: ma ciascuno coi suoi tempi e la sua personalità naturale (nel senso di connaturata al personaggio) in uno dei matrimoni più riusciti che da tempo sia stato dato di vedere tra la macchina astratta della commedia e il naturalismo del dramma cinematografico. Tra tutti, ovviamente, va segnalata soprattutto la scatenata — e finalmente bella, ora che Pedro glielo ha permesso dopo film e film di frustrazioni continue — Carmen Maura.
Dobbiamo sempre parlar bene di tutti? No, e proprio a proposito di squadre vale la pena di ricordare i ritmi televisivi e l'arrogante spiacevolezza degli interpreti di *Haunted Summer*, il film che Ivan Passer ha dedicato al celebre quartetto Byron, Shelley, Mary Shelley, Claire Clairmont. E vale la pena di ricordare il grigiore degli interpreti di *Gli invisibili* (ma qui il discorso si farebbe più complesso e investirebbe tutta la generale inadeguatezza della scuola di recitazione italiana, i disastri del doppiaggio e gli ancor più gravi disastri della diretta, degli attori

Dall'alto, Shirley MacLaine, Joe Mantegna e Don Ameche, Isabelle Huppert.

La "squadra" di *Camp de Thiaroye*

improvvisati, delle scuole (?) di recitazione mal assortite, degli equivoci neorealisti e quant'altro).
Meglio allora continuare con le lodi e parlare di qualche scoperta. Prima di tutto Jamie Leigh Curtis, che si dimostra una attrice straordinaria e completa. Altrettanto brava, anche se più fiammeggiante, nel suo ruolo di ladra internazionale pronta a tradire tutti, salvo — anche lei ci casca — l'amore, in *A Fish Called Wanda*, la più perfetta e intelligente macchina da commedia che Venezia ci abbia offerto, quanto è brava nel suo ruolo dimesso e sottile di *Nick e Gino*. La mirabile coppia di attori di *High Hopes*, Philip Davis e Ruth Sheen, incantevoli brutti che rendono credibile il loro gusto per la ribellione, il non allineamento, persino l'amore. E il mirabile Bob Hoskins, che recitando con il coniglio Roger Rabbit — Dio sa come animali e bambini rubino la scena — ma soprattutto recitando nel vuoto — attorno a lui sono stati poi disegnati i *toons* che si muovono con lui nel film — conserva la stessa forza e la stessa simpatia che ce lo fecero amare in *Monna Lisa*.
Tra le scoperte e le riconferme, infine, almeno tre nomi. Il primo quello di Tom Hulce, bravissimo interprete, in *Nick e Gino*, nel ruolo di un ragazzo minorato con un rapporto di tenerissima dipendenza dal fratello. Dai tempi di *Amadeus* Tom Hulce si era perso in film minori dove si dimenticava di dover recitare o in film inutili dove non doveva recitare proprio. Qui rivela invece la capacità quasi mostruosa dei grandi interpreti alla De Niro, si trasforma, si altera fisicamente, rivelando però, sotto il gioco della "bravura", una grande umanità.
Il secondo nome — ma fa parte della storia dei cinema — è quello di Ivan Moszukin, ironico, intelligente, intenso interprete di *Le avventure di Casanova* di Aleksandr Volkov. Il terzo, quello di Joris Ivens. Che entra con il suo passo incerto da novantenne nell'inquadratura di *Une histoire de vent*, ci guarda con i suoi occhi oramai diventati cinesi, cerca il vento che deve dare aria ai suoi polmoni stanchi, e interpreta con grazia sublime il vecchio folle inseguitore di utopie che è stato e che a Venezia si è conquistato un Leone d'oro per la carriera.

Ivan Moskuzin in *Casanova* di Aleksandr A. Volkov; sopra, David Eberts e Faye Dunaway in *Burning Secret* di Andrew Birkin; Bob Hoskin in *Who Framed Roger Rabbit* di Robert Zemeckis; sotto, Tom Hulce in *Dominick and Eugene* di Robert Young; Jamie Leigh Curtis in *A Fish Called Wanda* di Charles Crichton.

Un'Italia d'immondizia e siringhe

Lietta Tornabuoni

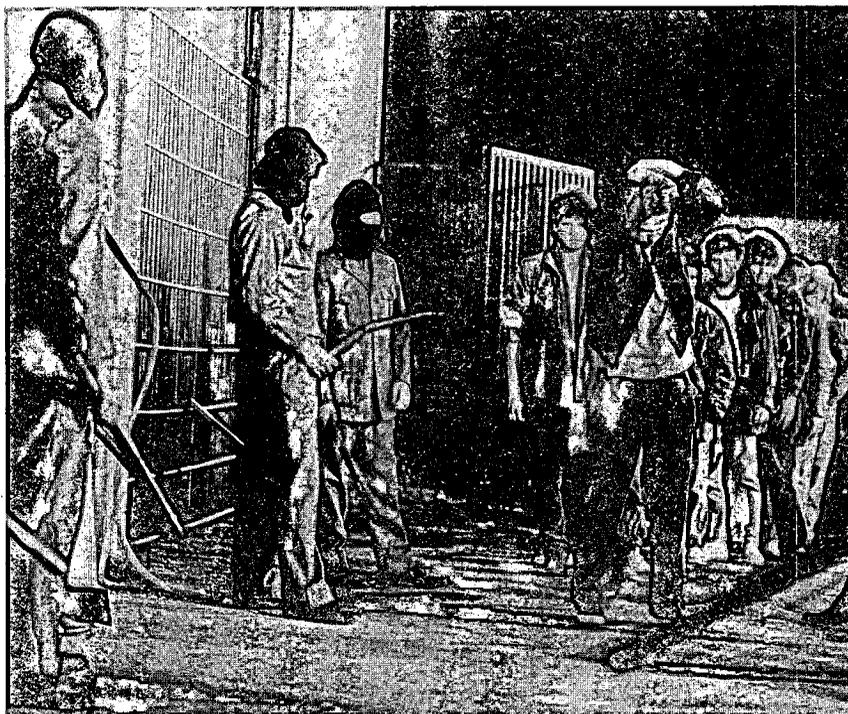
Quale Italia contemporanea si rivela nei film italiani presentati alla XLV Mostra del cinema di Venezia? Un'Italia poco amata, difficile da capire, poco interessante in questi suoi anni stagnanti, magari troppo allarmante per venir davvero affrontata, analizzata: l'Italia infatti non c'è, o quasi. Dall'Italia i registi di Venezia scappano, con evasioni nel tempo, nello spazio o in una stanza chiusa: «È una fuga collettiva, ancora inspiegata», dice Carlo Lizzani.

Una spiegazione starà magari nella scelta dei film italiani per la Mostra 1988, che è apparsa a volte incomprensibile o condizionata, comunque poco felice: nel gruppo fitto dei registi debuttanti eligibili molti risultavano più legati alla realtà italiana. Una spiegazione starà anche nelle coproduzioni internazionali, nell'aspirazione a un cinema "non regionale", nell'ambizione di fare film almeno in teoria destinati al mercato almeno europeo, in quella rinuncia alle culture nazionali già da anni prevista e temuta.

Certo è che Ermanno Olmi, tanto sensibile alla realtà quotidiana italiana, con *La leggenda del santo bevitore* fugge in una Parigi senza tempo, guidato dal fantasma dell'esule mitteleuropeo Joseph Roth. Carlo Lizzani, reduce dal trucido melodramma italiano di *Mamma Ebe*, fugge con *Caro Gorbaciov* nella Mosca 1937 di Stalin e Bucharin. Francesco Maselli, soltanto ieri narratore in *Storia d'amore* del neoproletariato italiano contemporaneo, fugge con *Codice privato* nel luogo chiuso dei sentimenti immutabili, abbandono, possesso, rifiuto, superomismo, gelosie: e se il suo film ha importanza come spia attuale dell'amore borghese, i suoi personaggi sono troppo speciali per avere un valore sociologico. Franco Zeffirelli seguita con *Il giovane Toscanini* la sua perpetua fuga dal presente e dall'Italia.

Fuggono pure registi italiani meno sperimentati o debuttanti: Marco Tullio Giordana va a Liverpool con la vendicatrice protagonista di *Appuntamento a Liverpool*; Andrea De Carlo va a New York con il musicista protagonista di *Treno di panna*; Paolo Benvenuti va con il suo primo film *Il bacio di Giuda* nella riflessione mitico-mistica, nella tragedia epica intorno alle figure di Cristo e di Giuda, nel ritorno al Vangelo quale testo chiave della cultura mediterranea; Augusto Caminito va nell'esoterico barocco datato con il suo primo film *Nosferatu a Venezia*.

Resta in Italia Pasquale Squitieri, con *Gli invisibili*. Il suo film che ripercorre il destino dei giovani disarmati del Movimento del '77, rimasti schiacciati fra terrorismo e repressione, rimossi dalla storia sociale italiana, cancellati dalla memoria sino all'invisibilità, si colloca agli inizi

Dall'alto, *Appuntamento a Liverpool* di Marco Tullio Giordana, *Codice privato* di Francesco Maselli, *Fiori di zucca* di Stefano Pomilia.

degli anni Ottanta: ma riflette un'istanza politica, un'ottica e un sentimento contemporanei. L'istanza politica è quella, sostenuta soprattutto dal Partito socialista italiano, di una qualche forma di amnistia o indulto che chiuda i conti con il periodo più lacerante della nostra storia recente, di una qualche revisione delle leggi speciali istituite all'epoca e ancora vigenti. L'ottica è quella delle vittime, di tutta quella gente giovane che non ha mai sparato ma che ha sperato, s'è battuta, ne ha fatte d'ogni colore e s'è ritrovata schiacciata, a volte anche latitante o imprigionata senza aver personalmente commesso reati di sangue né colpe gravi: quindi un'ottica rancorosa verso poliziotti, carabinieri, magistrati visti come nemici potenti e prepotenti, un'ottica nostalgica delle speranze di cambiamento e del fervore collettivo d'allora, comprensibilmente egocentrica e delusa. Il sentimento è quello dei reduci, ancora legati a un tempo considerato vitale e eroico nonostante l'incombere di tragedia, ancora segnati da una sconfitta storico-politica e dalla memoria di troppo dolore umano, sfiduciati degli anni presenti. Si capisce che istanza politica, ottica e sentimento simili non sono unanimi nell'Italia contemporanea, sono anzi ben lontani dal venir collettivamente condivisi e dal far parte del senso comune: sono quelli attuali di un gruppo italiano minoritario ma interessante, e di quel gruppo *Gli invisibili* riflette con esattezza posizioni, emozioni di oggi.
L'Italia contemporanea più atroce si ritrova nel film di docu-fiction di Gian Vittorio Baldi, *Zen - Zona espansione nord*: un quartiere di Palermo i cui 25.000 abitanti vivono di criminalità, e che è il maggiore centro

Zen - Zona espansione nord di Gian Vittorio Baldi. Sopra, *I cammelli* di Giuseppe Bertolucci. Accanto, *Gli invisibili* di Pasquale Squitieri.

siciliano del piccolo spaccio di droga; un quartiere in cui la gente respira merda e i bambini si coprono di pustole perché non esistono fognature (né elettricità né rete idrica), in cui c'è un'unica scuola elementare e l'unica chiesa è un prefabbricato abusivo; un quartiere di ragazzine tredicenni prostitute e di bambini di dieci anni che lavorano come scippatori e distributori di dosi, che si mescolano al traffico dei bordelli domestici. Analizzato dal regista con una tecnica narrativa che affida alla ricostruzione e all'interpretazione di attori una indagata realtà documentaria, il quartiere palermitano di *Zen* offre testimonianza, oltre che della degradazione meridionale, anche dell'inerzia italiana: ideato benissimo da Vittorio Gregotti, costruito come un complesso di civile abitazione, venne occupato ancora incompleto dai senzatetto; e da anni è in abbandono. *Zen* dà una prova pure della rinuncia italiana al Sud: partiti politici, assistenti sociali, organizzatori sindacali, operatori culturali non mettono più piede nel quartiere, anche la polizia ha paura di entrarci, gli unici a viverci e lavorarci sono i missionari religiosi, come nel Sahel.
L'Italia contemporanea post-moderna si rivela, nei *Cammelli* di Giuseppe Bertolucci, come un paese raccontabile soltanto nei toni della farsa malinconica. È un'Italia fisicamente ancora bellissima di paesaggi acquorei, una pianura padana di alberi, fiumi, ponti di barche, terreni vaghi, di luce tenera e di notturni bagliori azzurri, netta e toccante nella fotografia di Fabio Cianchetti: e vuota, derealizzata. Nell'universo dei media trasferito in provincia, la realtà non esiste più, le cose vere hanno perduto il loro peso, non c'è cultura senza legittimazione dei media, il linguaggio di massa ha come sola alternativa il mutismo. Nel vuoto vagano gli ultimi zingari, Paolo Rossi il conoscitore di cammelli concorrente restio e vincitore d'un quiz televisivo di mezza tacca, Diego Abatantuono l'impresario cialtrone e sognatore, Sabina Guzzanti cantante svociata: parodie emarginate del Ricco Fortunato, del Grande Manager, della Star Spettacolare, delle ambizioni italiane più attuali, povere e velleitarie.
L'Italia contemporanea eternamente sentimentale e socialmente disastrata si manifesta in *Fiori di zucca* di Stefano Pomilia. La struttura narrativa è quella solita della "rimpatriata", degli amici d'una infanzia felice e promettente che si ritrovano a trent'anni disperati o delusi; la commedia è quella vecchia del patetismo crepuscolare appena corretto dalla comicità, della nostalgia per una vita sperata e mai avuta, del rifiuto della maturità. Su questo fondo sentito e banale, s'innesta (magari non tanto bene) l'aggiornamento sociale: uno degli amici ritrovati è un omosessuale prostituto e drogato, recitato con bravura da Enzo Decaro; un altro amico è morto come muore oggi la gente, schiacciato da un'automobile; un terzo amico, divorziato e spaventato da un nuovo matrimonio tanto da fuggire nel giorno della cerimonia, padre-bambino di sua figlia, figlio perpetuo di sua madre, vuol essere adolescente per sempre, per sempre protetto e dipendente dagli adulti.
Ex movimentista, atroce, postmodernamente derealizzata o sentimentalmente disastrata, l'Italia contemporanea presente nei film italiani della XLV Mostra del cinema di Venezia risulta avere un emblema, un segno connotativo, una specie di bandiera retorica, un simbolo figurativo che in opere di qualità e intenti diversi torna fisso, insistente, sempre identico: montagne di immondizia, siringhe insanguinate.

Pasolini: una chiave per capire

Cesare De Michelis

Pier Paolo Pasolini si avvicina al cinema come sceneggiatore poco prima della metà degli anni Cinquanta, piuttosto alla ricerca di guadagni meno avari e precari che di esperienze espressive diverse: per anni firma assieme ad altri sceneggiature che è difficile immaginare più distanti dal centro della sua contemporanea ricerca letteraria, narrativa e poetica. Sono lavori di pura e semplice sussistenza, almeno fino a *La notte brava* (1959), quando finalmente lavora con un regista amico, Mauro Bolognini, su un soggetto che è suo. È giunto ormai a un punto cruciale della sua storia, ha alle spalle esperienze molteplici e tutte in qualche modo concluse: è un poeta affermato, un narratore di successo, un critico ascoltato; nel 1959 si conclude definitivamente anche l'esperienza di «Officina».

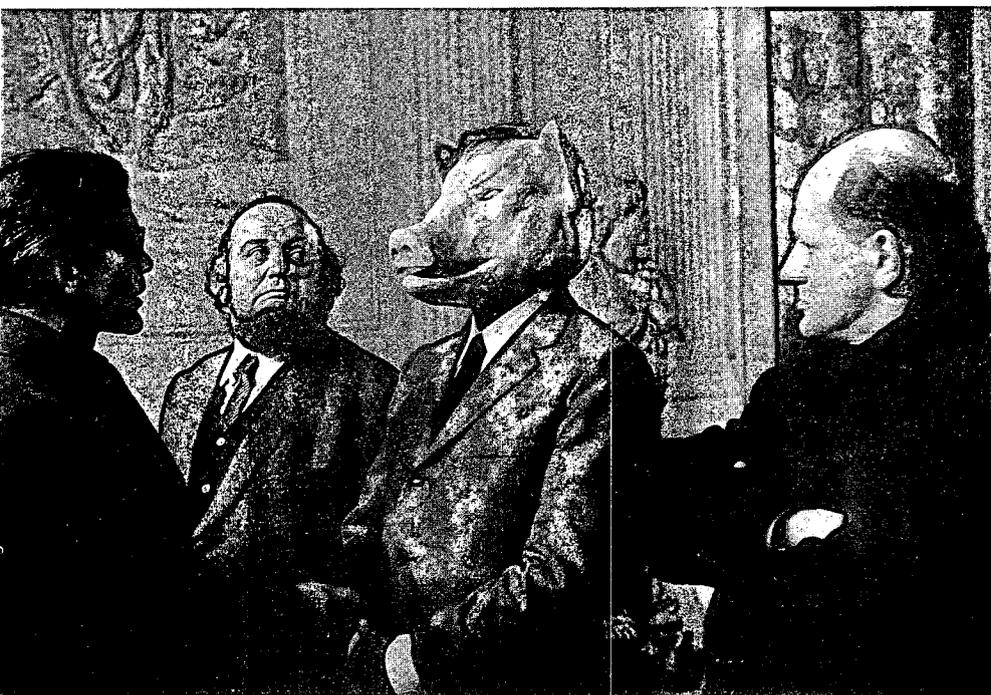
Quando, nel 1961, per la prima volta diventa regista, qualcuno può ancora credere che si tratti di un prestito stravagante della letteratura al cinema, in realtà è una svolta netta e irreversibile che riduce progressivamente ai margini per tutti gli anni Sessanta qualsiasi alternativa letteraria: è difficile non leggere i pochi libri di quel decennio come materiali di lavorazione, come appoggi al lavoro cinematografico.

La scelta di un nuovo mezzo espressivo è puntualmente accompagnata da una serie sempre più fitta e impegnativa di riflessioni — poi raccolte nella terza parte di *Empirismo eretico* (1972) — che suscitarono allora reazioni e discussioni accesamente polemiche e successivamente sono state lette soltanto per ritrovare le tracce del confronto di Pasolini con il trionfo alla moda delle scienze umane. Eppure le pagine pasoliniane sul cinema rivelano quanto lucidamente e coerentemente la scelta antiletteraria di Pasolini facesse parte o persino fondasse un progetto intellettuale che doveva e voleva concludersi con la sua morte.

La morte rituale dell'eroe — da *Accattone* (1961) al *Vangelo secondo Matteo* (1964) — è il tema centrale di tutti i primi film di Pasolini con progressivi avvicinamenti alla sua rappresentazione in termini assolutamente simbolici, riducendo conseguentemente ogni determinazione storica e realistica. Il cinema è il modo più semplice secondo Pasolini per affermare che «il primo e principale dei linguaggi umani può essere considerata l'azione stessa», rispetto alla quale «la lingua scritto-parlata non è che un'integrazione». Che questo sia il tema fondamentale della riflessione pasoliniana durante gli anni Sessanta e Settanta non mi pare che sia stato finora sufficientemente sottolineato, se non da Giuseppe Zigaina in *Pasolini e la*

morte (Marsilio, 1987). Eppure le pagine sul cinema di *Empirismo eretico* — da quelle primissime del 1965 alle ultime del 1971 — non ruotano che attorno a questo tema persino con ossessiva insistenza. «In realtà» scrive Pasolini nel saggio *La lingua scritta dalla realtà* (1966) «noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, cioè agendo. *L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale e biologico... Esso non è dunque che il momento "scritto" di una lingua naturale e totale, che è l'agire nella realtà.* Insomma il possibile e non meglio definito "linguaggio dell'azione" ha trovato un mezzo di riproduzione meccanica, *simile alla convenzione della lingua scritta rispetto alla lingua orale*».

Le affermazioni di Pasolini furono prese alla lettera come una lezione di semiologia, valsero a fondare nuove interpretazioni critiche, nuove costruzioni teoriche, furono persino irrise come ingenue semplificazioni o volgarizzazioni di ben più complesse teorizzazioni semiotiche: in realtà Pasolini procedeva in una direzione ben diversa, se non opposta.

Il cinema doppiando la realtà si trasformava in una limpida metonimia di un progetto espressivo talmente alto e solenne da non poter essere reso immediatamente esplicito. Pasolini offre al lettore le chiavi per decodificare il suo messaggio, ma al tempo stesso le dissimula, cifrando il proprio discorso: «Il linguaggio scritto della realtà — il cinema cioè — ci farà sapere prima di tutto che cos'è il linguaggio della realtà; e finirà infine col modificare il nostro pensiero su di essa, facendo dei nostri rapporti fisici,

Pier Paolo Pasolini sul set di *Porcile*; sopra, in *Il Decameron*; accanto, sul set di *Edipo Re*.

Enrique Irazoqui in *Il Vangelo secondo Matteo*

almeno, con la realtà, dei rapporti culturali». La scelta di fare cinema coincide con il progetto di esprimersi attraverso l'azione, con «la voglia di vivere fisicamente sempre al livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico»: Pasolini coglie tutte le implicazioni «peccaminose» e «pericolose» di questa sua scelta e decide deliberatamente di correre fino in fondo il rischio di essere «irrazionale», «pragmatico», «religioso» — «tutti quelli che io so essere i dati più negativi o pericolosi della mia civiltà» — e si prepara a rendere conto «della debolezza della *sua* coscienza davanti alle attrazioni, che si identificano, della tecnica e del mito».
Il suo disegno diventa definitivamente esplicito in *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967), dov'è detto senza perifrasi che «*solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*». Il cinema e il linguaggio dell'azione, per rendersi trasparenti, intelligibili, significanti, debbono andare oltre la dimensione del presente, verso il passato, debbono trascendere la propria incompiutezza, la propria soggettività, la propria parzialità. Tutto questo è possibile attraverso il montaggio e solo «*la morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*». Dal cinema al film, dall'azione alla morte che le dà un senso: «L'uomo si esprime soprattutto con la sua azione perché è con essa che modifica la realtà e incide nello spirito. Ma questa sua azione manca di unità, ossia di senso, *finché essa non è compiuta*».
Pasolini a questo punto è persino perentorio: «O essere immortali e inespressi o esprimersi e morire». Il cinema lo ha condotto a trarre delle conseguenze più estreme del suo ragionamento sulla vita e sull'arte, gli

ha reso evidente che nient'altro ha senso se non la vita troncata dalla morte, resa esemplare attraverso il suo sacrificio. Il suo progetto non è cattolico né idealistico afferma deciso, perché non guarda al dopo della morte ma al prima: si tratta di "esprimersi e morire" non di sopravvivere alla morte; a essa sopravviverà non l'uomo ma il suo messaggio, il messaggio di un "poeta".

La rassegna retrospettiva ospitata quest'anno dalla Mostra del cinema si intitolava "Pier Paolo Pasolini un cinema di poesia", lasciando cadere l'accento sulla qualità estetica della produzione pasoliniana e lasciando in ombra, di conseguenza, il suo spessore ideologico. Certo il lavoro di restauro e di archiviazione che è stato compiuto è di straordinaria importanza, indiscutibilmente preliminare a qualsiasi successivo ragionamento, ma si sarebbe potuto segnalare la relazione profonda che lega i film di Pasolini ai suoi scritti saggistici, il ruolo che questi hanno nel fornire una chiave interpretativa che rende sempre meno misteriose le parabole pasoliniane.

«Il cinema è come una vita dopo la morte» ha scritto Pasolini e ben si capisce come tanti suoi film si concludano con la morte dell'eroe, quasi a rendere evidente il senso complessivo di una riflessione impietosa sul mondo. «La libertà» scrive nel 1970 «non può essere manifestata che attraverso un grande o un piccolo martirio» e anche la libertà è «libertà di scegliere la morte», è «un atto autolesionistico alla conservazione». Il cinema underground, dunque, è letteralmente l'azione quando è finalmente sepolta, dopo «una morte significativa "come esibizione"». «Essere feriti e uccisi con le armi che essi stessi offrono al nemico»: questo è il destino degli eroi e dei poeti, questa è l'unica via che essi possono percorrere per esprimersi ed essere compresi.

Questa livida luce di morte illumina l'itinerario artistico di Pasolini e lo rende riconoscibile e trasparente, da *Accattone* a *Salò*. La sua polemica con il mondo diventa progressivamente sempre più radicale e globale, la sua ansia di riscatto e di rigenerazione sempre più forte o urgente; fino alla notte tra il 1° e il 2 novembre 1975, quando in un campetto di calcio al lido di Ostia il sacrificio si compie e il senso diventa finalmente chiaro per sempre.

Il poeta non ha spazio in questo mondo se non attraverso il suo messaggio orrendo e rivelatore: la vita e l'opera che sembravano giustapposte come i termini di un'aporia finalmente si saldano in un discorso compiuto. Terribile destino quello dell'uomo condannato a soffrire tra l'insignificanza dell'esistenza e il chiarore della morte; a cancellare dunque se stesso per illuminare almeno un poco la via che gli altri uomini debbono percorrere e non riescono altrimenti a vedere. Il sogno pasoliniano di una poesia utile si coniuga con la coscienza dell'inefficacia di ogni espressione letteraria, e si invera nella certezza che bisogna fare e agire, fino in fondo. Il cinema in questo progetto disperato e pessimistico si rivela una straordinaria occasione di sperimentare sullo schermo l'espressività della morte, fino al punto di riconoscerla necessaria.

Fin qui il discorso di Pasolini è chiaro, ma dopo aver rivisto tutti insieme i suoi film resta da capire quanto è vivido il chiarore della sua morte; l'ansia con cui si continua a discuterne è il segnale che quella luce non si è ancora spenta.

SAGGI

Il patrimonio rappresentativo dei documentari

William Uricchio

"La ripetizione ingenua" e "il fascino di cogliere il semplice movimento" sono i motivi che caratterizzano la produzione di un insieme di filmati conosciuti come "profetici", "precursori" e "prototipi"[1]. Dopo gli sviluppi post-griersoniani del documentario in senso lato, i primi decenni della produzione cinematografica documentaristica meritano poca attenzione[2]. Dal punto di vista strutturale, questa prima produzione viene considerata formalmente semplice, quasi elementare; e i soggetti filmati, con l'eccezione, tanto per fare un esempio, di quelli che mostrano un interesse speciale per l'architettura urbana e per gli interni di fabbriche di fine secolo, vengono considerati "banali". Se la storia corrente del documentario può dare una qualche indicazione, allora il vero documentario appare come Venere nascente dalle acque, già perfettamente sviluppato. *Nanook of the North* (1922) di Flaherty, *Grass* (1925) di Cooper e Schoedsack, *Rien que les heures* (1926) di Cavalcanti, *Berlin, Symphonie einer Großstadt* (1927) di Ruttmann, *Čelovek s kinoapparatom* (1929) di Vertov e altri titoli prestigiosi tracciarono i confini di questo nuovo territorio, e i critici a loro volta risposero sviluppando intuizioni e categorie analitiche. Non si negò l'esistenza di una preistoria del documentario, ma la si ignorò sistematicamente.

Forse è vero che il documentario, sebbene fosse il primo tipo di produzione a dominare, fu uno degli ultimi grandi generi a emergere: un segno della maturità del mezzo. Ma vi sono forti motivi

---

[1] Lewis Jacob, *The Documentary Tradition: from Nanook to Woodstock*, New York, 1961; Richard Meram Barsam, *Non-Fiction Film: a Critical History*, New York, 1973; Paul Rotha, con la collaborazione di Sinclair Road e Richard Griffith, *Documentary*, New York, 1952. Per un trattamento più completo, anche se soggetto alla stessa critica di fondo, cfr. Eric Barnouw, *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*, New York, 1974.

[2] Vi sono naturalmente anche eccezioni degne di nota che vanno da E. Beyfuss e A. Kossowsky, *Das Kulturfilmbuch*, Berlino, 1924, a studi come quelli di Raymond Fielding, *The American Newreel: 1911-1967*, Norman, 1972.

per dubitarne. È chiaro che ci fu un profondo cambiamento nel modo di rappresentare la realtà. Benché la letteratura tenda a trattare questo cambiamento in maniera categorica, evitando qualificanti peggiorativi, indica comunque in maniera precisa i contorni dello spostamento. Il problema emerge con la percezione e le implicazioni di tale spostamento. Si può discutere se parole come "profetico" e "precursore", insieme a categorie come "preistoria", sottolineino una certa continuità di fondo, per quanto assottigliata nel tempo e sbiadita alla luce dei documenti "veri". Di fatto, malgrado l'implicito riconoscimento di forme antecedenti, il documentario vero e proprio, come forma filmica meritevole di discussione e analisi, nacque nel 1922[3]. La letteratura caratterizza la produzione iniziale, l'epoca "preistorica", incentrata sulla descrizione, l'informazione e la documentazione, mentre la nascita del documentario viene contrassegnata dalla sua impostazione interpretativa e dalla sua finalità socio-politica[4]. Di conseguenza, le produzioni documentaristiche del 1900, 1910 e fino al 1920, vengono accumunate nella stessa prospettiva critica, nella stessa "ingenuità" dei primi tentativi di Lumière.

Questa configurazione presenta un problema evidente. Entro certi limiti ho il sospetto che derivi dalla debolezza della base teorica del documentario: da una parte deve contendere con una variegata gamma di definizioni per il suo referente, la "realtà"; dall'altra la sua base ontologica, il processo materiale che è film, è equivalente

[3] Benché moltissimi storici saggiamente evitino tale asserzione, uno sguardo al vero inizio dell'analisi cinematografica nei lavori citati nella nota n. 1 la dà come realtà di fatto.

[4] Un esempio particolarmente significativo, che vale la pena di esaminare in dettaglio, è il progetto degli scrittori della città di New York, *The Film Index: A Bibliography*, New York, 1941. Questo lavoro divide la produzione documentaristica dal 1895 al 1935 in quattro componenti: documentaristico, di interesse, cinegiornali e registrazioni, film di viaggio. Ricordiamo le brevi caratterizzazioni fornite da ciascun genere: «(I documentari sono)... film sui fatti, concepiti come interpretazione drammatica della realtà. Tali film sui fatti, considerati non tanto come interpretazione quanto come descrizione, informazione, novità o registrazioni, si troveranno sotto le varie definizioni di Film di interesse, Cinegiornali e registrazioni, e Film di viaggio (...). Il grosso della produzione risale agli anni 1929-1935, con sporadiche eccezioni sia prima sia dopo tali date, incluse per dare una panoramica più completa di un genere relativamente recente» (p. 572).
I parametri dei film di interesse, di viaggio, cinegiornali e registrazioni sono pressoché identici e servono come fattore reciproco alla definizione del documentario. È tipica la presentazione dei film di interesse: «Il periodo in questione copre sia l'epoca del muto sia del sonoro, ma in seguito al calo d'attenzione per i singoli film di interesse dopo l'avvento del lungometraggio, la produzione preponderante di questi film avviene negli anni che precedono il 1915» (p. 583).
I cinegiornali sono l'unica eccezione, diminuendo dopo il 1915 a causa dell'introduzione di servizi regolari di cinegiornali.

per la maggior parte delle produzioni cinematografiche. Dato che, in una maniera o in un'altra, tutte le definizioni contrastanti del documentario si costruiscono sul rapporto tra film e realtà, diventa comprensibile la fondamentale precarietà delle tipologie, categorie e confini che ne conseguono. Tuttavia la distinzione in chiave terminologica e di trattamento che si evidenzia fra i termini "preistoria" e "storia" e che viene motivata dallo spazio intercorrente tra "registrazione e descrizione" e "interpretazione" merita una più attenta valutazione.
Trovo astorica l'asserzione di queste distinzioni categoriche, che scambiano la sostanza con lo stile e lasciano in ombra una prospettiva di sviluppo. La nozione di "registrazione" e "descrizione", caratteristica dei primi tre decenni di produzione documentaristica, ha esattamente la stessa valenza interpretativa del "documentario" che seguì: il cambiamento riguarda piuttosto le percezioni culturali. Con questo voglio suggerire che nel corpus del film documentaristico vi è un continuum essenziale di impegno rappresentativo di fronte alla realtà, e che ciò che accade nei primi anni Venti ha un carattere fondamentalmente stilistico. La "realtà" come tale non cambiò, e non cambiò nemmeno il meccanismo della sua rappresentazione cinematografica[5]; piuttosto, la definizione della realtà e la modalità della sua trascrizione culturale subirono un processo di riorientamento. Questa impostazione vede il film documentaristico non tanto come la documentazione di un punto nel tempo, ma piuttosto nell'arco del tempo, con la documentazione dell'articolazione culturale della realtà. Come visione collettiva, reificata, il film documentaristico è in grado di raggiungere percezioni, ipotesi e tolleranze di massa nel processo rappresentativo.
L'asserzione ora esposta, che cioè il film documentaristico abbia uno sviluppo del tutto continuo, puntualizzato da trasformazioni stilistiche e non sostanziali, si basa in parte sull'accertamento dell'intenzionalità stilistica nel primo periodo di produzione. Piuttosto che accettare la tesi che elimina del tutto questo insieme di film accusati di "ingenuità" e fascino per il potenziale del nuovo mezzo, vorrei sostenere che una specifica e attiva prassi rappresentativa dominava la trascrizione della realtà. In parte, grazie all'oggettività percepita dal suo referente, questa prassi era particolarmente coerente nel suo sviluppo. Infatti i contorni di questa coerenza spalancano il campo alla percezione di massa della realtà.

[5] L'introduzione del sonoro nel 1926-27 alterò profondamente il carattere del documentario, ma la distinzione che sto cercando di fare si riferisce alla fondamentale trasformazione della rappresentazione documentaristica che caratterizzò gli anni Venti.

A favore dell'intenzionalità stilistica vi è la virtuale unanimità delle convenzioni di rappresentazione della realtà nel film documentaristico tra il 1896 e i primi anni Venti, particolarmente nel contesto degli enormi sviluppi del cinema narrativo nel periodo successivo al 1907. E tuttavia è possibile anche localizzare e rintracciare queste convenzioni nella prassi rappresentativa ottocentesca, che è poi stata assimilata dal cinema.
È chiaro che questo sviluppo è ricco e multiforme, ma al suo interno vorrei suggerire in termini emblematici la concezione di un processo rappresentativo di fronte alla realtà che caratterizzò più tardi un trentennio di stile documentaristico. Per facilitare la disamina della prassi rappresentativa, è necessario l'uso di un modello focalizzato. La realtà, come si manifesta negli spazi e negli eventi urbani, nell'immagine e nel processo della città, fornisce appunto tale modello. La documentazione urbana, sia nell'attività fotografica ottocentesca, sia nel primo periodo della produzione documentaristica, ha una presenza relativamente forte e costante e offre una solida base per valutare le strategie rappresentative.
I "panorami" e le "vedute panoramiche" formano il gruppo più grosso tra i filmati brevettati negli Stati Uniti tra il 1896 e il 1912[6]. Ciò non dà certamente la misura della produzione documentaristica, comunque, nella maggior parte dei casi, il referente è urbano: vedute urbane (*Panorama from the Times Building*, American Mutascope and Biograph, 1904), catastrofi naturali (*Panorama of the Patterson Fire*, Edison, 1902), architetture (*Panorama of the Eiffel Tower*, Edison, 1900), esposizioni (*Panoramic View, St. Luis Exhibition*, Am&B, 1904).
In questo periodo il significato di "panorama" era abbastanza elastico da includere riprese inclinate e carrellate, tuttavia questi film sono permeati da una fondamentale unità di tempo e di spazio caratteristica del movimento continuo della macchina da presa. Infatti è proprio questo continuum di tempo e di spazio che caratterizza virtualmente tutti i documentari urbani del periodo. E la conseguente rappresentazione temporale e geometrica della realtà viene considerata priva di interpretazione, costituisce in sostanza una registrazione del mondo esterno[7]. Che siano panorami

[6] H. L. Walls, *Motion Pictures 1894-1912*, Washington, 1953. Kemp Niver, *Motion Pictures from the Library of the Congress Paper Print Collection 1894-1912*, Berkeley, 1967.

[7] L'idea che la durata e i movimenti semplici della macchina da presa offrano documentazioni piuttosto oggettive, meno inclini all'interpretazione rispetto alle strutture filmiche più complicate può trovarsi anche nel lavoro di alcuni storici che tentano di usare il filmato a mo' di evidenza. Cecil Roads, *Filmas Historical Evidence*, in «Journal of the Society of Archivists», 3, 1966, pp. 183-191, fornisce un

o no, filmati come *Seeing Boston* (Am&B, 1906), *La cité de Amalfi in Italie* (Gaumont, 1911) e *Pasadena, California* (Henneberger, 1917) sono costruiti su riprese lunghe e fisse che inquadrano e qualche volta attraversano lo spazio urbano.
Le inquadrature fisse, panoramiche, inclinate e carrellate che danno forma alla realtà urbana nel primo periodo del documentario hanno di per sé scarso valore critico. A distinguerle è piuttosto l'uso di questi modelli come strutture filmiche primarie e spesso unitarie, con uno specifico carattere temporale. Salvo rare eccezioni, la documentazione dello spazio e dell'evento urbano viene strutturata in insiemi geometrici. Fette di spazio risultano nella forma, per esempio, di un panorama ininterrotto a 280° oppure di una carrellata lunga tre minuti. Per analogia con la presenza umana, per un'esperienza facilmente comprensibile come umana, l'esposizione del tempo e dello spazio tenta di replicare una nozione di simultaneità, mentre si basa su un punto di vista soggettivo accettabilmente "tipico". Quindi la posizione della macchina da presa installata su treni, barche e tram, su famosi edifici altissimi (per esempio, il grattacielo del «Times» o la Torre Eiffel) e più spesso sulla strada, viene utilizzata per sottolineare il naturalismo di questa presenza. Dopo il 1910, quando il filmato urbano cominciava a superare la lunghezza di una bobina, il grosso delle riprese si conformava ancora agli stessi modelli formali. È significativo che né la posizione dell'inquadratura né il processo di montaggio tentassero di frammentare o analizzare lo spazio rappresentato. Se si dovevano rivelare dettagli, ciò avveniva solamente tramite il movimento esperto della macchina da presa verso il soggetto inquadrato. Malgrado il grande potenziale di analisi spazio-temporale insito nel riposizionamento della macchina da presa e nel montaggio, questo insieme di film trovava i

---

buon esempio: «In primo luogo c'è il documento originale prima del montaggio (...) In secondo luogo c'è il film in una condizione di semi-montaggio, dopo il taglio del materiale in eccesso e delle scene tecnicamente inadeguate (...) In terzo luogo c'è il film documento montato, che molto spesso assume la forma di cinegiornale. Spesso è stato sottoposto a censura e generalmente riflette atteggiamenti e pregiudizi (...) In quarto luogo ci sono i documentari: c'è una narrazione, e filmati di varia provenienza sono utilizzati in maniera collettiva per un unico fine. Il contesto originale è perduto, raramente si ha la possibilità di usare tali film come prova storica diretta. Infine vi sono i film a lungometraggio» (pp. 184-185).
Gli ultimi due decenni hanno visto un rapido affinamento nell'uso dei film come prova da parte degli storici. Cfr. Gunther Moltmann e Karl Reimers, *Zeitgeschichte in Film-und Tondokument*, Gottingen, 1970; Paul Smith (a cura di), *The Historian and Film*, New York, 1976; Pierre Sorlin, *The Feature Film in History: Restaging the Past*, Totowa, 1980; K.R.M. Short (a cura di), *Feature Films as History*, Knoxville, 1981; e l'impegno ancora attuale dell'«Historical Journal of Film, Radio and Television».

***Čelovek s kinoapparatom* di Dziga Vertov. Sopra, *Nanook of the North* di Robert J. Flaherty.**

suoi elementi caratteristici soprattutto nelle lunghe riprese e nel montaggio aggiuntivo.
L'uso di queste convenzioni acquisisce un'ulteriore intenzionalità nel contesto degli enormi sviluppi che venivano a coincidere nella prassi narrativa, particolarmente dopo il 1907. Registi come Griffith e Porter articolavano lo spazio e l'evento drammatico tramite un processo di frammentazione, analisi e accentuazione strutturale[8]. Puntando su angolature multiple e su riprese a distanza di uno stesso soggetto, oltre che su uno stile di montaggio altamente sviluppato, i contorni formali del cinema narrativo maturavano in un arco di tempo di parecchi anni fino al punto di poter comunicare chiaramente processi estremamente complicati. L'emergere del carattere industriale del film e il prevalere di una gamma piuttosto ampia di tecniche narrative davano alla pratica documentaristica una sua spiccata identità. Malgrado il costante declino del numero di documentari brevettati, recensiti dalla critica, e probabilmente anche di quelli prodotti, non vi fu un movimento concordato per introdurre innovazioni stilistiche[9]. Se la realtà dello schermo doveva essere accettata come tale, doveva conformarsi a modelli di rappresentazione stabiliti da tempo. A questo punto è forse opportuno notare che i primi film riconosciuti come documentari negli anni Venti, per esempio, *Nanook of the North* e *Rien que les heures*, si basavano decisamente su sviluppi narrativi quali la caratterizzazione, gli intertitoli, le strategie narrative rudimentali di ripresa e di montaggio. Ma il documentario del periodo precedente, malgrado la trasformazione della prassi del film narrativo e malgrado formidabili pressioni economiche, tenne fede a una prassi rappresentativa specifica.

Se un tentativo domina la prassi documentaristica di questo periodo, è quello di riprodurre il senso della presenza. La nozione dello schermo come "finestra sul mondo", che fornisce cioè l'accesso visivo per mezzo della rappresentazione di immagini, è sempre presente tramite la strutturazione dell'immagine nel tempo e tramite il punto di vista scelto, la posizione della "finestra". Ma questo modo di vedere è inscindibile dalla concezione della realtà da vedere. I contorni della realtà, malgrado questa sia in una fase di profondo cambiamento all'inizio del secolo nei

---

[8] Cfr., per esempio, Charles Musser, *The Nickelodeon Era Begins; Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation*, in «Framework», 22/23, 1983, pp. 4-11.

[9] Questa uniformità di stile si riferisce al film urbano; in modo particolare, con lo scoppio della prima guerra mondiale, cominciavano a emergere le specializzazioni all'interno della produzione documentaristica e erano evidenti le distinzioni di forma. Cfr. Beyfuss e Fielding.

campi più svariati, dalla fisica alla pittura, sembrano rimanere invariati in termini di percezione di massa fino alla prima guerra mondiale. Definire i contorni di una realtà storicamente percepita è un compito altamente speculativo. Comunque, almeno in prima approssimazione, si potrebbe ragionevolmente affermare che le strategie di rappresentazione dei cubisti e dei futuristi erano molto più vicine agli sviluppi della fisica (la teoria della relatività, per esempio) e della sociologia (Simmel e Weber) di quanto non lo fosse la rappresentazione documentaristica che abbiamo appena descritto.
Il crollo dei modelli ottocenteschi, fossero essi spaziali, analitici o estetici, fu inizialmente limitato alla élite. Anche la visione di massa prese finalmente ad abituarsi a tutta una nuova serie di punti di riferimento (*Berlin: Symphonie einer Großstadt* di Ruttmann è un ottimo esempio di questo cambiamento), ma il ritmo temporale fu molto più lento di quello delle avanguardie impegnate in altri campi. La mia tesi è che il processo rappresentativo in questi documentari iniziali riflette non soltanto le tendenze rappresentative, ma anche un insieme implicito di aspettative attinenti alla realtà stessa. Nel caso della città sembra che ci sia una continua asserzione del luogo piuttosto che del processo. La città è articolata in edifici, monumenti, strade racchiuse fra alte mura. Il processo viene a inserirsi in un senso molto limitato, poiché la città dopotutto è il terreno di incendi e di sfilate di vigili del fuoco.
Malgrado la miriade di processi, pressioni, interazioni sociali e sistemi di supporto che costituiscono la città, la rappresentazione cinematografica della città negli anni Venti era radicata in un oggetto con referenti spazio-temporali ben definiti. Le composizioni assiali così caratteristiche in questi film, le inquadrature dall'alto su strade in lontananza non solo si rifacevano alle regole della prospettiva stabilite nel Rinascimento, ma tramite carrellate (e anche movimenti all'interno del fotogramma) davano loro un'applicazione concreta. La pratica rappresentativa e la concezione della realtà da riprodurre erano l'una adatta all'altra.
Se la città fosse stata concepita come un processo attivo, esisteva certamente il vocabolario cinematografico adatto a articolarla in questa maniera; ma il modo di vedere, così come la realtà vista, era fondamentalmente correlato a una visione precedente, a una prassi rappresentativa orientata alla replica della presenza secondo convenzioni stabilite per l'articolazione sia dello spazio sia del tempo.
Con lo sviluppo della fotografia istantanea dalla metà del XIX secolo, vi fu una crescente domanda di immagini di città e vedute "caratteristiche". Le correnti nazionalistiche e internazionalistiche nascenti, e le loro dimensioni coloniali, generarono questa perce-

zione e questo interesse. Chi si poteva permettere di viaggiare desiderava ricordi e repliche della sua presenza in questo o quel posto; i meno abbienti, invece, grazie alle immagini, potevano viaggiare "per interposta persona". Il commercio delle immagini di cose esotiche e di quelle della propria città o di città straniere crebbe in proporzione alla disponibilità di stampa, al suo prezzo e alla conoscenza popolare del mondo esterno.
Implicita nella fotografia istantanea è l'immediatezza della presenza. Eppure, sebbene fosse una domanda di istantanee di ambienti urbani, la domanda di immagini più grandi escludeva le scene di strade con traffico fino a che lo stereoscopio non creò la possibilità di inquadrature più piccole. Diversamente, le esposizioni temporali di grande formato, usate per replicare lo spazio architettonico della città, poterono cogliere gli eventi di durata limitata.
Nel 1857 il «London Literary Journal» caratterizzò i progressi dello stereoscopio in termini che valgono per la fotografia in generale fino alla fine del secolo:

> Coloro i quali sono costretti a casa dalle circostanze e dalle loro occupazioni hanno in questa maniera la possibilità di visitare luoghi lontani e di acquisire idee corrette rispetto a ciò che fino a quel momento è stato vago e indeterminato. Perché la migliore fotografia non può uguagliare, e non potrà mai sperare di uguagliare, la realtà di una veduta stereoscopica. coloro che hanno viaggiato possono rivisitare scene nelle quali i loro occhi hanno acquisito una visione più estesa delle bellezze segrete della natura, possono ripetere i loro viaggi più volte e quindi moltiplicare il piacere derivante dalla loro fatica. Giovani che aspettano con ansia il giorno in cui sarà loro permesso di vedere con i propri occhi, possono preparare le loro menti a ricevere nuove impressioni[10].

La realtà, la replica e anche l'allenamento percettivo erano tutti attribuiti allo stereografo. La sua superiorità sulla fotografia normale, specialmente per soggetti di città, dove la presenza di vita era un fattore importante, venne riconosciuta e acclamata da tutti. G.W. Wilson pubblicò la sua serie stereografica *Scottish Gems* nel 1859. Tra le immagini c'era "Princes Street, Edinburgh", una veduta di una strada piena di pedoni e veicoli in movimento che catturò il fascino della vita in azione e indusse un critico a scrivere: «Quanto è infinitamente superiore a quelle "Città di morti" di cui siamo stati costretti finora ad accontentarci»[11]. Nel 1859 la London

---

[10] "Viaggi stereoscopici", come vengono citati in Edward W. Earle, *Points of View: The Stereograph in America - A Cultural History*, New York, 1979.

[11] Citato da Helmut Gernsheim, *The History of Photography*, New York, 1955.

Stereoscopic Company pubblicizza un campionario di oltre centomila vedute diverse di «edifici famosi e luoghi che destano interesse in Inghilterra e all'estero». Fotografi come William England e Adolfe Braun documentarono Parigi; Valentine Blanchard, Londra; Edward Anthony, New York. Le immagini stereoscopiche delle città toccarono un primo picco di vendite nel 1862, diminuendo rapidamente finché i miglioramenti nella tecnica di stampa abbassarono i prezzi e generarono una forte ripresa nel 1887, quando gli affari prosperarono più che mai.
La proliferazione delle stereografie regionali in America sembrava riflettere una serie di atteggiamenti d'interessi dominanti che rimasero relativamente costanti nei primi anni della produzione cinematografica. L'analisi di William Durrah sulla produzione stereografica americana rileva una sequenza costante di soggetti:

1. il paese, lo scenario regionale
2. città e metropoli
3. villaggi e immediati dintorni
4. mete e località turistiche
5. modi di vita e di lavoro della popolazione[12].

La rappresentazione tipica di una città includeva panorami, edifici importanti (municipi, chiese, scuole), le vie commerciali, officine e fabbriche, stazioni ferroviarie, ponti e cimiteri. Inoltre vedute locali stereoscopiche documentavano incendi, alluvioni, uragani, bufere di neve, disastri ferroviari, sfilate, grandi adunate popolari.
Ditte come H.C. White and Company, Underwood and Underwood, e la London Stereoscopic Company si affidavano a un duplice processo di replica di una sequenza di relazioni spaziali come oggetto, e di trattamento di un oggetto specifico come replica. La trasformazione di alcuni edifici e monumenti e punti di vista specifici di questi in marchi urbani e la trasformazione di vedute caratteristiche in realtà duratura fu un processo iniziato da questo commercio. Le immagini della Torre Eiffel, di Trafalgar Square e Champs de Mars, per esempio, si vendevano molto bene come immagini di Londra e Parigi, e in composizioni estremamente costanti. Il fenomeno resta tuttavia un fenomeno comune, come testimonia qualsiasi raccolta di cartoline urbane.
Un processo di reificazione percettiva era inerente all'appropriazione del luogo tramite la fotografia come replica. La fotografia come analogia della presenza, e come mezzo della presenza, veniva

[12] *The World of Stereograph*, Gettysburg, 1977, pp. 22-38; cfr. anche William Underwood, *Stereo Views: A History of Stereographs in America and Their Collection*; Gettysburg, 1964.

codificata insistendo su composizioni assiali di strade principali e di vedute di edifici famosi. L'attrattiva di queste immagini e la loro uniformità rappresentativa suggeriscono una componente ulteriore rispetto alla loro funzione di replica. Il loro legame con il mondo esterno fu visivo, di "finestra sul mondo", nella misura in cui funzionavano come mezzo indiretto per un luogo. In un modo che riapparirà in molti dei primi film, spesso *ciò che si vede* non è importante quanto *il punto dal quale lo si vede*. Le immagini stereoscopiche e filmate della strada del presidente McKinley, pur non facendo vedere nient'altro che alberi e frammenti occasionali di abitazioni, suggeriscono un'immagine indiretta di ciò che avrebbe visto il presidente stesso[13].

La percezione del luogo e del punto di vista è evidente nel lavoro di fotografi come Blanchard, che tendeva a innovare rispetto ai criteri prestabiliti. Blanchard descrive la sua tecnica di fotografo in mezzo al traffico, che gli permette di esaltare un'impressione di coinvolgimento, di presenza. In un modo che di nuovo prefigura la tecnica cinematografica, egli descrive l'uso di un taxi come punto di appoggio per catturare la spontaneità della vita[14].

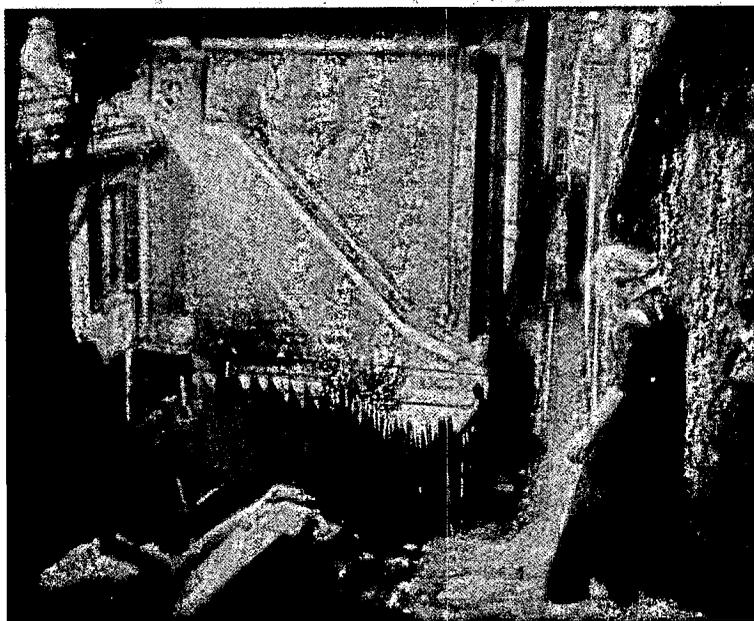
Sia che invitassero l'occhio per vie stereograficamente abbellite, sia che si coinvolgessero nella vita quotidiana, venivano stabiliti codici per la rappresentazione e l'identificazione del reale, ed erano simultanei e riflettevano le convenzionali maniere di vedere la città. Le strategie rappresentative su ambedue questi fronti dominarono ancora gli incontri fotografici con la città per quasi mezzo secolo prima che il cinema si sviluppasse, e quindi furono assimilate nella pratica a film urbani[15].

Un'impostazione differente per catturare o generare un senso di presenza tramite strategie rappresentative bidimensionali precede la fotografia. Lo sviluppo del panorama dipinto e, più tardi, il "diorama", avrebbero introdotto un elemento temporale, una

---

[13] Vedi "Canton, Ohio, from McKinley Monument Site" e "N. Market Street Looking North from in Front of McKinley House" di E. L. Greybill. C'è una corrispondenza tra immagini di questo tipo e la *Panoramic View of President's House at Canton*, 1901.

[14] *Instantaneous Photography Thirty Years Ago*, in «The Photographic Quarterly», 2, 1981, p. 147.

[15] Con questo non si vuole negare l'importanza dell'attività fotografica contemporanea, il lavoro di Henry Mayhev e John Thompson sui poveri di Londra, la documentazione di Carlo Ponti sui lavoratori e la gente di strada a Venezia e le fotografie di Jacob Riis, per esempio. Questa tradizione non è emersa nel film documentaristico fino alla fine degli anni Venti; infatti la circoscrizione del soggetto e la natura altamente strutturata degli incontri formali con la città formano, alla luce di questa tradizione, un'argomentazione molto valida a favore della funzione socio-politica dei primi documentari, una funzione che viene sminuita se questi film sono visti soltanto come informazione.

***Rien que les heures* di Alberto Cavalcanti**

dimensione di durata e quindi potenzialmente cinetica, nella rappresentazione della realtà. Le aspirazioni che sarebbero seguite, grazie a congegni come lo "stereorama", il "mareorama", fino a culminare nel "cineorama", ebbero riverberi per tutto il XIX secolo, con profonde ripercussioni sull'articolazione cinematografica della realtà e la rappresentazione delle città.
Prima di sviluppare il dagherrotipo, Louis Daguerre, insieme a Charles Bouton, fece scalpore a Parigi con un congegno chiamato "diorama". Forte della popolarità già suscitata dagli spettacoli panoramici, e favorita dalla sua precedente esperienza di scenografo presso l'Opéra di Parigi, Daguerre introdusse l'illusione e il processo di movimento dipingendo i due lati di una tela dosando sapientemente gli effetti di luce durante la rappresentazione. Le vedute erano spesso di città, dove la progressione degli effetti di luce durante un periodo condensato di 24 ore, da un'alba all'altra, completa di finestre notturne illuminate da candele, aumentò la già grande popolarità delle vedute cittadine[16].
Le vibranti descrizioni che rimangono di questi spettacoli testimoniano sia il successo della presenza illusionistica, sia la netta temporalità generata dall'evento. Descrizioni come la seguente riferiscono l'incontro con il diorama in termini narrativi:

> Dapprima è giorno; vediamo la navata con le sue sedie; a poco a poco la luce si attenua, e si accendono le candele. Nel retro del coro la chiesa viene illuminata e la folla dei fedeli, arrivando, prende posto davanti alle sedie, ma non improvvisamente come se le scene venissero spostate, ma gradualmente, abbastanza rapidamente da stupire, ma senza causare troppa sorpresa. Inizia la messa di mezzanotte. In questo silenzio riverente l'organo riecheggia sotto le volte lontane. Quando la luce del giorno ritorna lentamente, la folla dei fedeli si disperde, si spengono le candele, e la chiesa con le sue sedie riappare così com'era all'inizio. Era magia[17].

I diorama si affermarono nelle grandi città d'Europa. A Londra ne funzionavano sei simultaneamente. Dopo un periodo di sviluppo, il formato venne standardizzato e gli effetti di suoni e di luce furono accompagnati, oltre che da scene fotorealistiche, dalla presenza in primo piano di oggetti reali, alberi e animali, in modo da creare un senso tangibile della realtà. Le esposizioni di diorama e panorami

---

[16] Per la descrizione più estesa di un diorama d'ispirazione cittadina, cfr. *Vue du village d'Unterseen, par M. Daguerre*, in «Le Globe», 4, 1826, pp. 111-112; ristampato da Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie*, München, 1970, pp. 181-183.

[17] Gustave Deville, *Biographie des hommes du jour*, Paris, 1841; ristampato da Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie: Die ersten hundert Jahre*, Frankfurt, 1983, p. 55.

dipinti arrivarono all'apice a metà secolo, per poi diminuire gradualmente. L'interesse del pubblico, comunque, si ridestava all'introduzione di ogni nuovo effetto. Il panorama fotografico del Cairo di Firth (1858), che copriva quasi due metri e mezzo di superficie, fu acclamato dai contemporanei come «una delle meraviglie della fotografia»[18]. Nel 1867 un panorama fotografico di dieci metri di superficie delle acciaierie Krupp rifletteva sia le aspettative sempre crescenti del mercato, sia la rapida evoluzione della tecnologia per poter soddisfare tali aspettative.
L'assimilazione della tecnologia della "lanterna magica" nella produzione panoramica, e la proiezione di immagini multiple per la creazione relativamente facile di vedute panoramiche, conobbe una lunga storia. Molti panorami dipinti furono creati con proiezioni a macchina da presa oscurata, prototipi per la realtà proiettata. Panorami statici proiettati, accompagnati da una narrazione e capaci di cambiamento, vennero divulgati da Chase a Chicago e Moessart a Parigi. Il punto più alto dell'evoluzione panoramica fu evidente all'Esposizione di Parigi del 1900 (l'Esposizione Universale), quando l'illusione di presenza e di svolgimento narrativo si andavano rivelando pienamente sintetizzate.
Diversi congegni panoramici meccanici, oltre a elaborati dispositivi d'inquadratura per giustificare i limiti della visione, erano presenti nell'esposizione dello Swiss Village, ad Algeri, in Madagascar, nel Giro del Mondo, nella Transiberiana (International Sleeping Car Company) e nel mareorama[19]. Tutte queste attrezzature avevano caratteristiche simili, inclusi congegni mascherati che oscuravano i limiti di inquadratura e nel contempo giustificavano una veduta in movimento (frequentemente attraverso un finestrino di treno o l'oblò di una nave). Tutti questi panorami implicavano movimento, con un'immagine su tela che si srotolava attraverso sistemi talvolta anche elaborati e frequentemente complicati da movimenti meccanici di oggetti sul palcoscenico (spesso una tela separata o sagome metalliche). Il mareorama, per esempio, produceva certe descrizioni cinetiche fra gli spettatori, tanto che venne frequentemente citato come uno dei primi esempi dell'illusionismo cinematografico[20].
Secondo una descrizione, «... è un viaggio nel Mediterraneo, un viaggio su una nave sulla quale un ingegnoso meccanismo causa il rollio e il beccheggio tipico di una vera nave; il fumaiolo fumante,

[18] Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p. 385.

[19] «Scientific American Supplement», 1285, 1900, p. 20602, che include anche progetti meccanici dettagliati per il mareorama.

[20] Cfr., per esempio, Kenneth McGowan, *Behind the Screen*, New York, 1965, p. 468.

il ventilatore, la sirena, un viaggio, insomma, dove uno può essere testimone di tutti gli spettacoli del mare e della riva; qui la tempesta con tuoni e fulmini, là il sorgere del sole; più in là, un effetto notturno...»[21].
Si ravvisa qui una forte somiglianza con le descrizioni del diorama. Le descrizioni dettagliate per il mareorama indicano la vasta gamma di effetti meccanici e di luce necessari per valorizzare ciò che era essenzialmente una veduta panoramica su tela, generando presenza tramite l'integrazione di profondità percepita e di durata. Il brevetto del panorama (1787) di Robert Barker riguarda per oltre un terzo l'importanza e la strutturazione del sistema d'inquadramento[22].
Nel 1900 furono proprio i grandi miglioramenti dell'inquadratura, insieme ai movimenti di tela e alle luci, che portarono al successo illusionistico del panorama. L'Esposizione di Parigi del 1900 fu anche il luogo in cui venne mantenuta la promessa implicita dei decenni precedenti di tentativi di replicare la presenza. Raoul Grimoin-Sanson, un ingegnere francese, superò la creazione meccanica elaborata di segnali di azione rappresentativi presenti, per esempio, nel mareorama, con il suo film proiettato a 360°, il "cineorama". Benché di breve durata, la concezione del tempo e dello spazio rappresentata dal cineorama, e quattro anni più tardi dai Tours di Hale, compendiò l'articolazione filmica della realtà per oltre vent'anni di produzione. Il tempo e lo spazio come continuum percettivo venivano strutturati per realizzare le illusioni di profondità, durata e presenza che caratterizzavano la ricerca di realismo rappresentativo nell'Ottocento, con immagini sia stereografiche sia panoramiche. Inoltre, sviluppi come i Tours di Hale localizzarono precisamente la gamma di assunti sulla rappresentazione della realtà che pervadono i primi documenti urbani.
Grimoin-Sanson estese audacemente il principio della veduta panoramica con il tentativo di replicare un volo in mongolfiera su Parigi, Bruxelles e la campagna. Il cineorama era costruito con dieci proiettori sincronizzati e accuratamente allineati, ciascuno con una pellicola di 70 mm colorata a mano e lunga 396 metri[23].
L'immagine veniva proiettata su uno schermo circolare di circa 100 metri di circonferenza e nove di altezza. Come i panorami dipinti dell'epoca, il cineorama puntava su elaborati congegni di mascheramento e di messa in scena che esaltavano una sensazione

[21] Georges Sadoul, *Histoire général du cinéma*, Paris, 1962, p. 456.

[22] Ristampato in Buddemeier, *op. cit.*, pp. 163-164.

[23] Una descrizione tecnica completa corredata di grafici è disponibile nello «Scientific American Supplement», 1287, 1900, p. 20631.

di presenza. Gli spettatori stavano al di sopra del fulcro di proiezione, in un'area disegnata come una gondola; il mascheramento superiore avveniva tramite stoffa e rete da mongolfiera, e gli sfiatatoi della cabina di proiezione dirigevano l'aria calda dentro la "mongolfiera"[24].
In maniera conforme con i suoi contemporanei e successori cinematografici, il cineorama esplorava lo spazio panoramico in una direzione che era impossibile ai panorami di tela dipinta o fotografata. Mentre il punto di vista standard ricreava prospettive statiche dalla cima di edifici o tramite movimenti laterali da finestrini di navi o di treni, il cineorama si basava sul movimento verticale ed esplorava e penetrava nelle profondità e altezze rappresentate inizialmente. La rappresentazione di uno spazio distante cedeva il passo alla sua esplorazione e alla spinta fisica dello spettatore verso il punto che svaniva.
Certo, un congegno come il cineorama era impressionante sia come tentativo sia come base tecnologica; soprattutto i suoi progressi rispetto ai tentativi del secolo precedente erano insiti nella sua struttura filmica. La durata, lo svolgimento temporale di evento e movimento, erano impliciti nell'immagine filmica in una maniera molto più tangibile che non tramite la durata generata dallo spettatore (che passeggiava intorno a un panorama) o anche tramite analogie meccaniche in movimento (muovendo le tele). La profondità, non più limitata a un singolo punto di vista oppure affidata a illusioni o segnali percettivi (lo stereografo), veniva fissata ed esplorata da una macchina da presa mobile e da un punto di vista anch'esso in movimento. Il tempo e lo spazio del mondo reale non si limitavano semplicemente a trascorrere, ma venivano investigati e fondamentalmente uniti in questa esplorazione-evocazione cinetica della presenza.
Uno sviluppo ugualmente emblematico delle vedute urbane, uno sviluppo sia precedente sia successivo rispetto a un gran numero di documentari urbani di diretto interesse, si trova nei Tours di Hale[25]. In questo caso l'illusione cinematografica della presenza si basava su strategie rappresentative identiche, con differenze che risiedono soltanto nella direzione della penetrazione e nelle rifiniture del dispositivo d'inquadratura. Sviluppati dal capo pompiere di Kansas City, l'inventore e imprenditore George H. Hale, in base ai brevetti di William Keefe del 1904, i Tours di Hale consistevano

[24] Pare che il cineorama abbia funzionato solo per tre giorni, poiché un errore di costruzione nel sistema di ventilazione provocò un aumento di calore che fece temere un principio d'incendio. Cfr. Kenneth McGowan, *op. cit.*, p. 466.

[25] Conosciute come Tours e Scene del Mondo di Hale, o come Carrozze turistiche del Mondo di Hale.

in uno scompartimento ferroviario con una parete aperta che dava su uno schermo inclinato sul quale venivano proiettate immagini a tutto campo girate con la macchina da presa posta sul cacciapietre della locomotiva[26]. La sensazione di un viaggio in treno veniva esaltata con vari mezzi, incluse sospensioni per dare il movimento della macchina, il lancio meccanico di oggetti contro la struttura per ottenere gli effetti sonori, e qualche volta addirittura il vento fornito da getti d'aria. Per mantenersi in tema con l'illusione del viaggio, c'era un bigliettaio che qualche volta accompagnava le immagini con un racconto o un commento. Fin dall'inizio, all'Esposizione di St. Louis del 1904, i Tours furono una novità che godette di forte popolarità. Più di 500 Tours erano in funzione negli Stati Uniti, prima del loro rapido declino avvenuto nel 1907[27].
Durante questo breve periodo i Tours di Hale suscitarono attenzione in tutto il paese. La costante richiesta di nuove vedute incoraggiò la documentaristica di città e campagne in tutto il mondo, e al tempo stesso contribuì allo sviluppo dei primi scambi di filmati[28]. Inoltre, insieme al "nickelodeon", i Tours fornirono un sistema iniziale di sale cinematografiche permanenti, specializzate e riconoscibili, che favorì la transizione dalla galleria alla sala cinematografica vera e propria.
La partecipazione di Hale fu limitata perlopiù allo sviluppo iniziale e alle vendite conseguenti di territori. Era possibile ottenere l'apparecchiatura tramite ditte come Edison e Selig Polyscope, e le pellicole erano fornite da diverse fonti, incluse Edison, Pathé, Klein e Selig Polyscope. Inoltre Hale cercava di mettere sotto contratto singoli operatori per ottenere materiale esclusivo. Norman Dawn e T.K. Peters descrissero, nelle interviste con Fielding, i loro metodi di produzione, che sembrano coincidere con i mezzi usati per ottenere materiale di repertorio dalle altre compagnie[29]. Montavano le loro macchine da presa su treni in movimento, talvolta sul cacciapietre di una locomotiva oppure su un carrello sospinto da

---

[26] Alcuni progetti tratti dal brevetto di Keefe appaiono nell'*Hale's Tours: Ultrarealism in the pre-1910 Motion Picture*, in «Smithsonian Journal of History», 3, 1968-69, pp. 108-109.

[27] Il valore di novità dei Tours è confermato dalla loro larga applicazione nei lunapark, molti dei quali di proprietà di compagnie tranviarie e ferroviarie. Cfr. Raymond Fielding, *op. cit.*, 1968-69, p. 118; «Variety», 23 June 1906, p. 16, e 14 July, 1906, p. 12; Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*, New York, 1926, p. 428.

[28] Fra gli esercenti di sale interessate ai Tours di Hale ricordiamo Sam Warner, J. D. Williams, Carl Lemalle e Adolf Zukor. Cfr. Raymond Fielding, *op. cit.*, 1968-69, p. 115; B. S. Brown, *Hale's Tours and Scenes of the World*, in «The Modern Picture World, 15 July 1916, p. 372.

[29] *Norman Dawn: Pioneer Worker in Special Effects Cinematography*, in «Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers», January, 1963, pp. 15-23.

Berlin: Symphonie einer Großstadt
di Walter Ruttmann

una locomotiva e qualche volta sul pianale posteriore dell'ultima carrozza. Descrizioni dettagliate dei film esistono, per esempio, nei cataloghi della Selig Polyscope. Il supplemento della Selig del 1906 elenca 25 filmati, di lunghezza variabile da 136 a 194 metri, che includevano viaggi a Chicago, Tampa, Chattanooga, Cincinnati, Tacoma, Seattle, Jacksonville, oltre a scene del Pike's Peak, del Royal Gorge e del fiume Columbia[30].
La concezione dei Tours come surrogati di carrellate montati su veicoli per dare un effetto di presenza e penetrazione rinforzava le composizioni assiali sia nel definire il punto di dissolvenza grafico con i binari ferroviari, sia nel muoversi costantemente verso questo punto. La durata e la profondità venivano replicate empiricamente tramite un continuum spaziale temporale. Ma è importante notare che questa pratica è precedente all'inizio dei Tours (1904) e viene mantenuta anche dopo il loro declino[31]. Il significato dei Tours è che gli assunti percettivi del concetto di presenza comuni alla maggior parte della produzione documentaristica urbana del tempo venivano concretizzati e resi tangibilmente distinti.
Man mano che la popolarità dei Tours tramontava, e malgrado gli sforzi per documentare località sempre più esotiche (della Selig, il Borneo, Ceylon e l'Argentina; della Kleine, Hanoi, Agra e Tokyo), è evidente che venivano tentate variazioni nella forma del filmato e nell'inclusione occasionale di materiale narrativo. Per esempio, Adolf Zukor riuscì a riconquistare il suo pubblico inserendo tra le pellicole *The Great Train Robbery* di Porter[32]. Alcuni film del 1906 della Selig Polyscope ruppero con la convenzione del moto continuo per inserire invece azioni diverse: scenette comiche, rapine al treno e inserti di scene locali impossibili a riprendere dal treno. Nel frontespizio del supplemento al catalogo n. 44 della Selig si dichiara: «Questi filmati sono stati fatti espressamente per l'uso delle Carrozze del Mondo dei Tours di Hale. Sono bellissime produzioni sceniche prese in ogni parte del mondo. Ciascun gruppo è inframmezzato da un filmato comico, adatto al Tour»[33]. Questa integrazione di materiale narrativo veniva senza dubbio suggerita dall'evidente successo dell'attività espositiva più vasta basata su una varietà di tipi di filmato. I tentativi di ravvivare l'interesse per

---

[30] «Selig Polyscope Catalogue Supplement», 44, August 1906.

[31] Per esempio, la Library of Congress Paper Print Collection raccoglie più di cinquanta filmati montati su treni e tram e prodotti da Edison e dalla Am&B tra il 1899 e il 1906.

[32] Così facendo trasformò la carrozza ferroviaria in una sala cinematografica (Raymond Fielding, *op. cit.*, 1968-69, p. 121.

[33] Dal catalogo dei film era evidente che la commedia era registrata su una pellicola separata e poteva essere inserita in qualsiasi momento del programma.

i Tours si svolgevano generalmente a livello di strategia espositiva; le tradizioni produttive per la rappresentazione della realtà, comunque, rimanevano sostanzialmente invariate[34].
I Tours di Hale sono emblematici sia della percezione della realtà sia della sua riproduzione. Il loro "confezionamento" tramite elaborati congegni di inquadramento diede loro senza dubbio il valore della novità. Inoltre rese facilmente riconoscibili le intenzioni della loro struttura cinematografica e, insieme, anche quelle della produzione documentaristica in senso lato. Questo approccio cinematografico era permeato da una tradizione rappresentativa che tentava di evocare la presenza tramite precise strategie spazio-temporali. Gli incontri stereoscopici con la città evocavano la presenza tramite la rappresentazione della spontaneità e il coinvolgimento con la profondità, con lo spazio tridimensionale. I diorama si affidavano a una struttura durevole, sviluppando la presenza tramite il movimento e il tempo. In qualche modo il mareorama può essere visto come un tentativo di sintesi tra queste due impostazioni, poiché puntava tanto sulla manipolazione di segnali spaziali tramite l'inquadratura e il proscenio, quanto sulla durata tramite il movimento e gli effetti di luce. Ma simultaneamente a questo uso delle prime tecnologie, il cineorama, che si basava sulla stessa serie di convenzioni rappresentative, esplorava il potenziale di un mezzo illusionistico superiore, il film. Malgrado i cambiamenti delle tecnologie e gli spostamenti riguardanti le dimensioni utilizzate, tutti questi tentativi sono fondamentalmente unificati per la loro concezione della presenza e il loro incontro con la realtà intesa come una "finestra sul mondo".
Fin dall'inizio il filmato documentaristico assunse queste convenzioni, mantenendole fino agli anni Venti. La principale distinzione del film era radicata nella tecnologia del mezzo, e nell'attivazione, all'interno del fotogramma stesso, della durata e della profondità tramite il movimento del fotogramma. Il rapporto specifico con il tempo e lo spazio che caratterizzò questi film, un rapporto esemplificato dalla persistenza di un continuum percettivo, è stato descritto in precedenza. Servendo quasi come mirini fissati sul mondo esterno, le forme di questi amalgami spazio-temporali

[34] Un esempio dei cambiamenti sperimentati rompendo la continuità di un dato punto di vista è quello fornito dallo *Ute Pass from Freight Train* (1906). Una copia del catalogo così dichiara: «La scena inizia al bivio sulla Colorado Midland e continua attraverso il passo finché appare il Pike's Peak coperto di neve. Allora la macchina da presa viene portata nel vagone del personale viaggiante e il treno merci viene visto inerpicarsi su per le curve tortuose». Questo film sembra motivato dalle circostanze particolari della zona documentata. Una strategia più usuale consisteva semplicemente in bruschi cambiamenti di scena nella stessa pellicola, impostazione conforme allo stile del film di viaggi.

costituiti dall'interfaccia della macchina da presa con la realtà urbana erano soggetti ad alcune variazioni, molte delle quali sono degne di nota. Le carrellate frontali montate su treni (per esempio, *New Brooklyn to NY via the Brooklyn Bridge*, Edison, 1898), e così pure il grosso Tours di Hale che seguì, tendevano ad avere la macchina da presa in posizione fissa. Le riprese su strada (la serie di film della Am&B su St. Joseph Missouri, incluso *Panorama of Field Street* del 1904) e in movimenti installati su barca (*Panorama of the Waterfront and Brooklyn Bridge from the East River*, Edison, 1903; oppure *New York City Harbor*, 1907) tendono a essere più flessibili, potendo deviare dalla direzione primaria con lievi inclinazioni e panoramiche. Nel caso di riprese dal treno, la rigidità aveva probabilmente una motivazione pragmatica; nelle riprese dalla strada invece lo scostamento rispetto alle composizioni assiali era normalmente motivato dal passaggio di oggetti d'interesse. Questi movimenti secondari, pur mantenendo una fondamentale armonia con quelli primari, generano nella loro dinamica un senso di risposta che esalta un senso di partecipazione.
Panoramiche e riprese inclinate (*Panorama of the Flatiron Building*, Am&B, 1903) normalmente mantenevano tempo e spazio in modo rigoroso, continuo, spesso come prova della misura di un oggetto o del luogo che veniva filmato. Le carrellate frontali, laterali o verticali mostravano invece una frammentazione più frequente. Questo senso della frammentazione è piuttosto limitato, proponendosi come una serie di campi lunghi, o strutturato come una serie di ellissi temporali. In quest'ultimo caso il "salto" di tempo spesso deriva dal tentativo evidente d'incorporare il maggior numero possibile di indicatori visivi dinamici di penetrazione spaziale (per esempio, ponti nel *Paris from the Seine*, Am&B, 1904). Comunque la frammentazione è sostanzialmente aggiuntiva, nel senso che si collegano fra loro unità spazio-temporali complete, senza voler suggerire un tentativo di analizzare un oggetto o un luogo specifico. Dopo il 1910, quando i documentari urbani crebbero come numero di riprese e nella loro lunghezza complessiva, questa strategia "aggiuntiva" continuava a motivare il processo di montaggio.
Queste "variazioni" sono in armonia con la caratterizzazione globale dell'epoca, sia perché riflettono un modo di vedere, sia perché articolano ipotesi sulla realtà che deve essere vista. I documenti registrano non tanto gli spazi e gli eventi, quanto una visione del mondo. La disponibilità contemporanea di sistemi rappresentativi alternativi, come si venivano sviluppando nel cinema narrativo, e la tradizione stabilita di convenzioni rappresentative che il cinema ha ereditato e adattato testimoniano una intenzionalità d'approccio più che una visione ingenua. Considerando la molteplicità dei modelli documentaristici rappresentativi disponibili prima della

fine degli anni Venti, l'unanimità delle convenzioni prima degli anni Venti è impressionante. Oltre a sottolineare una intenzionalità stilistica, questa unanimità sembra riflettere una grande coerenza nella percezione della realtà.

Il carattere "oggettivo" di questa realtà lasciava poco spazio alle varianti degli stili di replica. Non era soggettivamente basato sull'esperienza nel senso che Ruttmann, Ivens e Vertov avrebbero affermato in seguito, e non era neppure un processo sociale nel senso che avrebbe auspicato Grierson. Nel caso della città era semplicemente un luogo, una serie di relazioni spaziali. La sua rappresentazione non si basava né sull'esperienza analitica né sull'intuizione sociale, ma sul replicare contorni di spazio e durata: configurazioni che generavano un senso particolare della realtà e testimoniavano una interpretazione specifica della realtà.

Il 1907 segnò la fine dei Tours di Hale in America e la fine altresì del dominio del documentario nella produzione protetta da copyright. Dal 1896 al 1904 circa l'84% dei film protetti da copyright si identificano come documentari; eppure la stessa raccolta annovera soltanto tredici voci nella categoria dei cinegiornali e dei documentari tra il 1907 e il 1912[35]. Vi fu naturalmente un aumento impressionante nella produzione narrativa e forse un declino del la produzione documentaristica, anche se i giornali e i cataloghi specializzati indicano una produzione relativamente costante fino al 1914.

Il drammatico declino dei copryright riflette uno spostamento dei bisogni e delle strategie protezionistiche e un mutamento nella natura stessa dell'industria cinematografica. Inoltre, l'inizio della produzione regolare di notiziari nell'ambito della razionalizzazione dell'industria in generale assorbiva molti degli eventi (convegni, sfilate, incendi, inaugurazioni di edifici) che avevano motivato la prima produzione documentaristica. La specializzazione e l'evidente funzionalismo si affermano nel settore documentaristico allo scoppio della prima guerra mondiale, e per il film cittadino il modello del documentario di viaggio diventa sempre più pronunciato.

---

[35] Cfr. Richard Sanderson, *A Historical Study of the Development of the American Motion Picture Content and Technique Prior to 1904*, tesi di laurea presentata alla University of Southern California (1961). Queste cifre richiedono alcune precisazioni. Prima di tutto, molte società di produzione sceglievano di non brevettare i propri filmati (Edison e Am&B praticamente dominano la scena fino al 1906); in secondo luogo, le date dei brevetti non sono precise (per esempio, la Am&B presentò per il brevetto nel 1903-1904 un considerevole quantitativo di produzione antecedente il 1903); in terzo luogo, dei più di seimila titoli brevettati dal 1849 al 1912, soltanto tremila circa sono conservati nella Paper Print Collection, disponibili per le analisi; infine, i documentari non sono stati più brevettati dopo il 1907.

Il declino evidente delle recensioni, il calo d'interesse e di produzione dei film documentaristici negli anni Dieci si può attribuire a diversi fattori. La fondamentale trasformazione della produzione cinematografica evidente in una nuova generazione di *studios*, il passaggio a tecniche di produzione industriali e il controllo generale del mercato tramite il dominio della distribuzione e delle sale di proiezione in effetti esclusero dal giro il film documentaristico, eccetto i cinegiornali e alcuni viaggi documentati. La simultanea realizzazione della produzione documentaristica incoraggiò attività su scala minore e individuò mercati specifici.
È tipica la situazione tedesca con le organizzazioni della produzione e perfino con la stampa specializzata suddivise in film pubblicitari, industriali, didattici, di viaggio, cinegiornali, "kultur" e documentari.
Esiste tuttavia una motivazione fortemente ipotetica, ma potenzialmente valida per questo declino, che vorrei suggerire in questa sede, e riguarda la discrepanza tra due visioni della realtà, due sistemi di rappresentazione. Le trasformazioni dei modelli della realtà evidenti nel lavoro di Minkowski, Einstein e Heinsenberg nella fisica, di Simmel e Weber nella sociologia, dei cubisti analitici, dei futuristi, e via dicendo, segnò l'abbandono dei sistemi rappresentativi ottocenteschi.
Comunque la rappresentazione di massa, come si presenta nel quadro della produzione cinematografica che ho qui tratteggiato, rimane radicata nel XIX secolo. Forse la graduale perdita d'interesse per queste rappresentazioni filmiche della realtà è legata almeno in parte a questa discrepanza. Forse le convenzioni rappresentative e la visione della realtà sono semplicemente sopravvissute oltre il loro tempo, non riuscendo quindi ad attrarre il ritorno di capitale che avrebbe motivato la loro inclusione nelle attività della nuova industria cinematografica.
È significativo osservare come il ritorno del documentario come mezzo economicamente valido sia avvenuto tramite una doppia strategia di affidamento alla tecnica narrativa (*Nanook*, per esempio) e lo sviluppo di un'impostazione nuova e decisamente non narrativa (*Berlin: Symphonie einer Großstadt*). Quest'ultimo film è un prodotto fortuito del Piano Contingente.
Si può discutere del successo di Flaherty entro i limiti concettuali della produzione tradizionale, ma Ruttmann, come i molti altri registi d'avanguardia di simile provenienza, che hanno realizzato film simili al suo, sviluppò un sistema rappresentativo in sintonia con una "nuova" visione della realtà. La Berlino di Ruttmann non è un luogo, ma un amalgama di esperienze, contraddizioni e processi. E come *Nanook*, *Berlin* ha attirato e coinvolto una forte percezione di massa.

Ma il film non è un'automobile

Umberto Rossi

Mesi or sono la Comunità economica europea ha notificato al governo italiano, attraverso il Ministero degli affari esteri, l'avvio di un procedimento depositato presso l'Alta corte di giustizia contro le leggi che regolamentano gli aiuti alla nostra cinematografia intimandoci di «sospendere ogni restrizione nei confronti dei cittadini degli stati membri». Ove questa richiesta non venisse accolta, ricorda la nota, si potrebbe verificare una situazione per cui, a seguito di una pronuncia abrogativa del massimo organo di giustizia europeo, «ogni aiuto concesso illegalmente» potrebbe dar luogo a una domanda di restituzione.

La presa di posizione Cee costituisce un passaggio assai delicato in una vicenda che si trascina da molti anni e rischia di rimanere ancora a lungo nel vago salvo "esplodere" dopo la pronuncia dell'Alta corte o al sopravvenire di tensioni, anche in altri settori, fra i partner europei. Per mettersi al riparo e prendere tempo il Ministero del turismo e dello spettacolo il 26 aprile 1988 ha varato un provvedimento che dispone la sospensione «delle pronunce dell'amministrazione, qualunque sia l'ufficio o organo che debba assumerle, ove comportino una valutazione discriminante riguardo all'ammissibilità alle provvidenze nazionali di film alla cui realizzazione abbiano partecipato cittadini comunitari». Il tutto in attesa di una delibera del Consiglio di stato sull'«interpretazione estensiva della normativa vigente o che entri in vigore un nuovo provvedimento legislativo ora in fase propositiva».

All'origine di tutto ciò ci sono non pochi compromessi e ambiguità da parte italiana, che non avendo mai assunto un preciso impegno sulla natura specificamente culturale *degli aiuti all'industria filmica, ha finito per trovarsi in una posizione decisamente scomoda. È noto che il* Trattato di Roma, *posto a fondamento della Comunità, tende alla creazione di un mercato comune che consenta a persone, beni e servizi di circolare liberamente nei paesi del vecchio continente.*

In campo cinematografico le cose apparvero, sin dall'inizio, alquanto complesse stante la diversità delle norme in vigore nelle varie nazioni. Schematizzando il discorso possiamo dire che le forme d'aiuto statale oggi vigenti sono riconducibili a tre categorie: sostegni di tipo "industriale", agevolazioni "culturalmente finalizzate", redistribuzione di risorse specificatamente prelevate sul consumo filmico o dalla programmazione televisiva.

Generalmente gli aiuti di tipo industriale si traducono in contributi concessi in modo «automatico proporzionalmente al livello degli incassi»; come dire che l'erario s'impegna a versare alla produzione somme di denaro commisu-

rate al livello degli introiti raccolti dal film sul mercato in un determinato periodo di tempo. In Italia il sostegno è pari al 13 per cento degli introiti ottenuti nei primi cinque anni di sfruttamento senza alcun limite quantitativo, mentre in altri paesi si stabiliscono "tetti" monetari oltre i quali l'aiuto non si incrementa o si riduce progressivamente la percentuale che determina il livello della sovvenzione.

Questi sistemi, che trasferiscono in campo filmico meccanismi d'aiuto originalmente studiati per l'industria siderurgica, presentano più difetti che pregi: premiano le opere di successo e spesso penalizzano i film culturalmente o sperimentalmente più significativi, espongono lo stato, tranne nel caso in cui esistano dei "tetti" che limitano l'intervento, a esborsi non rigorosamente quantificabili in via previsionale, non "promuovono" la produzione, ma ratificano le linee tracciate "spontaneamente" dal mercato. Essi costituiscono, occorre dirlo con chiarezza, un "sistema d'aiuto" scarsamente produttivo e difficilmente raccordabile al rispetto delle linee fondamentali su cui si basa l'intera costruzione comunitaria.

Diverso il quadro tracciato dagli incentivi riservati alla produzione nazionale "di qualità", un tipo d'intervento "selettivo" e "mirato" a premiare le opere migliori o maggiormente rappresentative delle tendenze che si vogliono favorire. In questo caso non vi è nulla che contrasti con i principi fondamentali della Cee, poiché si tratta di agevolazioni mirate al mantenimento o al potenziamento di aspetti, ritenuti importanti, del patrimonio culturale nazionale. Ricorrendo, ancora una volta, a una buona dose di schematizzazione potremmo assimilarle alle sovvenzioni a favore di musei o grandi rassegne d'arte.

Per quanto riguarda le agevolazioni attinte da "fondi" appositamente costituiti con prelievi sul consumo cinematografico (tassa sugli spettacoli) o sulla programmazione televisiva (imposta sulla messa in onda di film o "contributo di solidarietà" del piccolo al grande schermo) il discorso rientrerebbe nei casi indicati più sopra ove non vi fosse un ulteriore elemento di riflessione collegabile alla "zona" su cui gravano le imposizioni che alimentano le casse del "fondo". Ove siano considerati "soggetti imponibili" gli incassi di tutti i film, senza distinzione di nazionalità produttiva, non si può negare che le sovvenzioni alla sola produzione nazionale costituiscano una forma di discriminazione nei confronti dei partner europei, con conseguente violazione dei protocolli comunitari.

Nel caso, invece, si sottoponessero a gravame unicamente gli incassi delle produzioni provenienti dai paesi extra Cee (in pratica gli introiti dei film Usa) si dovrebbero mettere in conto reazioni, prevedibilmente molto violente, da parte delle industrie hollywoodiane, con il pericolo di tensioni doganali con gli Stati Uniti anche su altri settori. Senza dimenticare, poi, che qualsiasi vincolo in questa direzione potrebbe essere aggirato dagli americani attribuendo nazionalità britannica ai titoli di prevedibile maggior successo. Ipotesi tutt'altro che irrealistica visto che la produzione del Regno Unito è finanziata per oltre il novanta per cento dalle industrie statunitensi. Non a caso il governo di Londra è da sempre uno dei più strenui sostenitori della catalogazione di "tutti" gli aiuti alla cinematografia sotto la voce delle "sovvenzioni industriali", con conseguente cancellazione automatica nel 1992, al momento dell'entrata a regime del sistema.

In quella data all'interno di ciascuna nazione non dovranno più sussistere

differenze fra i trattamenti a cui sarà sottoposta la "produzione nazionale" e quelle provenienti dagli altri stati membri. Non saranno più consentite agevolazioni o "punizioni" basate solo sull'origine geografica: premi e vincoli dovranno riguardare tutta la "specie" soggetta a regolamentazione. Una misura a favore o contro l'industria automobilistica, ad esempio, non potrà prevedere applicazioni diversificate per le imprese interne o per quelle straniere, ma riguardare le une e le altre.
È evidente che, partendo da quest'impostazione, buona parte delle normative a sostegno della cinematografia italiana così come quelle, parzialmente analoghe, in vigore in Francia, Germania e Grecia, appaiono inconciliabili con l'impostazione complessiva su cui si basa l'intero edificio comunitario. Tuttavia, il vero oggetto del discorso *sta a monte e riguarda la* natura teorica *di queste agevolazioni.*
Finché si continuerà ad accettare, seppur timidamente obiettando, l'idea che il film è una merce come le altre *per cui l'attenzione ad esso prestata dai poteri pubblici ha, nella stragrande maggioranza dei casi, carattere di* sostegno industriale, *ci si troverà chiusi in un vicolo cieco al fondo del quale c'è solo lo smantellamento di qualsiasi forma di agevolazione al prodotto cinematografico nazionale. A poco serviranno le furbizie burocratiche e i sotterfugi ministeriali, diligentemente architettati sino a oggi come la nota del Ministero del turismo e dello spettacolo, citata più sopra, con cui si risponde ai rilievi degli organi della Cee tentando di aggirare il problema di fondo con l'inserimento dei film contestati in una sorta di lista d'attesa motivata dalla necessità di aspettare la decisione del massimo organo giurisdizionale o il varo di una nuova legge. In realtà ci si limita a prendere tempo, sperando che le cose migliorino una volta chiarito il comportamento degli altri partner comunitari.*
Questi equilibrismi dialettico-legali risolvono ben poco e sono destinati, prima o poi, a perdere efficacia. È partendo da questa convinzione che abbiamo fatto cenno al tema della definizione teorica *della natura del film quale reale terreno di confronto e soluzione delle questioni sul tappeto.*
La produzione cinematografica non è frutto di un'industria qualsiasi, ma il risultato di processi culturali e creativi che attengono, spesso se non sempre, più all'universo della conoscenza e della realizzazione artistica che non agli itinerari che sovrintendono alla fabbricazione dei beni materiali. Solo concependo il film come un prodotto culturale, *la cui salvaguardia rientra nel campo delle difese dell'*identità profonda *del paese, si può giungere al rovesciamento della tendenza in atto, mantenendo le doverose forme d'aiuto a questo fondamentale settore creativo.*
Non a caso in più di un'occasione dalla stessa Cee sono venute serie perplessità su un'impostazione esclusivamente mercantilistica del rapporto fra cinema e finanza pubblica. Si vedano, per esempio, i materiali raccolti in occasione del convegno di Lisbona del 1978 su "Cinema e stato". Nel documento finale di quella riunione si sottolineava che il «cinema è sia un importante fattore culturale e d'espressione artistica, sia un'attività industriale e commerciale», laddove l'accento è posto in modo chiaro più sui primi termini che sul secondo. Inoltre fra le proposte operative contenute nel medesimo testo troviamo la richiesta di «un aiuto statale selettivo mirante alla promozione delle opere di qualità», sistema da «preferirsi alle forme d'intervento automatico».

Si tratta di un punto fondamentale. Affinché quest'impostazione risulti credibile occorre che sia suffragata da un quadro legislativo volto alla tutela e all'esaltazione delle valenze "qualitative" proprie all'opera cinematografica e non alla semplice identificazione del "diritto all'agevolazione" con "l'attestazione della nazionalità produttiva"; infatti se si vuole resistere con credibilità all'impostazione dominante nella Cee occorre superare, prima di ogni altra cosa, il sistema degli "aiuti automatici", in direzione di forme selettive culturalmente motivate.

Del resto, come sottolineato più sopra, non da oggi sono stati messi in evidenza i limiti e le vere e proprie iniquità a cui dà luogo la concessione di contributi in funzione della mole degli incassi. Nello stesso tempo si dovrà riaprire la discussione, a livello europeo, sulla "natura" del prodotto cinematografico, lavorando per il ribaltamento dell'attuale valutazione "industriale" in favore di un'ottica nettamente "culturale". Gli equivoci a cui accennavamo in apertura nascono da questa errata equiparazione del film alle automobili, un'assimilazione che le stesse associazioni nazionali economiche di settore hanno spesso subito, accolto o solo timidamente contrastato.

Quella appena indicata appare, dunque, la sola risposta possibile alle osservazioni Cee, essendo del tutto illusoria la speranza di evitare il peggio *tergiversando o fidando sul fatto che* anche francesi, tedeschi e greci hanno i nostri stessi problemi. *La valutazione dello* stato delle cose *cinematografiche e uno sguardo minimamente proteso in avanti impongono una correzione di rotta se non si vuole che un giorno, presumibilmente non lontanissimo, crollino le poche e fragili barriere che ancora difendono la specificità culturale della nostra produzione dall'invadenza dei materiali patrocinati dalle grandi aziende nordamericane.*

N.Y.-L.A.: binomio giallo

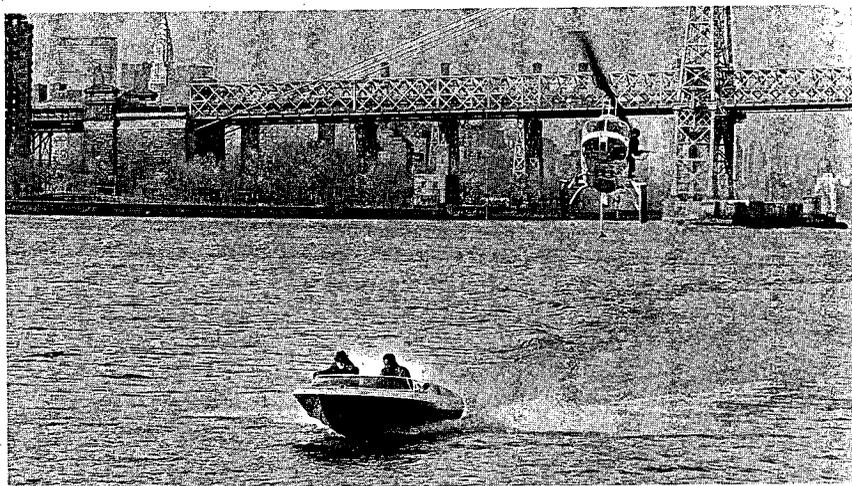
Claudio G. Fava

Tracciare una generica bipartizione tra giallo "newyorkese" e giallo "californiano" può sicuramente avere una sua ragione d'essere, guardando al panorama generale del thriller americano passato e contemporaneo (scritto, filmato e, ai giorni nostri, soprattutto televisivo). Per affrontare l'argomento bisognerebbe forse pigliarla alla larga e far cenno di una generica contrapposizione fra giallo "metropolitano" e giallo, come dire, "country". Intendendo con questo termine, qui assai elastico, non solo tutte le crime stories *ambientate nell'immenso ventre agricolo dell'Impero Americano, ma anche quelle che, pur d'ambiente cittadino, non si muovono nelle due città deputate.*
Dicendo città uso un termine convenzionale. L'una è una città vera, cioè la città di New York, nelle sue cinque componenti (Manhattan, Bronx, Brooklyn, Queens e Richmond, ognuna con la sua psicologia e la sua mitologia propria); l'altra è una città ideale, purché situata in California. Spesso è Los Angeles, che è appunto la metropoli "non città" più grande del mondo, oppure qualsiasi altro agglomerato urbano, purché situato in quello stato. Magari Pasadena. Anzi, possibilmente Pasadena, come vedremo. E se no, Culver City, Fresno, Glendale, Long Beach, Pacific Grove, San Diego, Sacramento. E se no, ancor meglio, San Francisco (e Oakland) ovvero la città più europea degli Stati Uniti, come ci ripetono le guide, e le cui strade a dislivello si prestano così bene agli inseguimenti automobilistici, come ci hanno insegnato, e continuano a insegnarci, il cinema e la televisione, a partire dai famosi balzi sfasciasospensioni di Bullit *(1968) di Peter Yates, che sta facendo scuola di rallye poliziesco da un ventennio giusto.*
La forza del binomio "N.Y.-L.A." (New York-Los Angeles) è dimostrata da infiniti esempi. Si prenda la subitanea "esplosione" del detective privato o del poliziotto negro fra la fine dei Sessanta e l'inizio dei Settanta. Non a caso (nonostante città e zone con larghissimi addensamenti negri esistano in tutti gli Stati Uniti) in un modo o nell'altro, vale a dire, direttamente o indirettamente, le due entità erano immediatamente tirate in ballo. New York, innanzitutto, con il private eye *nero in tessuto giallo rappresentato da Shaft, prima nei romanzi di Ernest Tidyman, poi nei film, il migliore dei quali resta il primo,* Shaft *(Shaft il detective, 1971) di Gordon Parks: un durissimo investigatore privato newyorkese, cresciuto ad Harlem, venuto su da bravo delinquente adolescenziale, salvato da un giudice che lo spedisce in arruolamento forzoso nei marines, duramente scozzonato a Parris Island, uno dei tradizionali campi di addestramento dell'Usmc, e poi sopravvissuto, fra inevitabili collezioni di ferite, a un anno di Vietnam. Tutti preliminari che ne*

fanno uno spietato tough guy *nella miglior tradizione del recente romanzo* hard boiled, *con un tono, insieme, di ostentato sensualismo e di compiaciuta volgarità di linguaggio. Naturalmente nei film — Richard Roundtree fece sperare molto all'inizio, poi tiepidamente scomparve così come scompariva tutto il filone di* black crime story *— le caratteristiche esplosive del personaggio Shaft (i romanzi ci insegnano essere un nome dai molti significati: letteralmente indica molte cose appuntite "dardo, strale, stele, gambo, asta, stanga, manico, palo" ma anche "tromba d'ascensore, tronco d'albero, biella, canna fumaria" eppure, apprendiamo dai testi di Tidyman, nel gergo di Harlem indica invece, curiosamente, gli organi genitali femminili, con razziale rovesciamento di significati) sono conservate ma rese in qualche modo più ovvie proprio perché i film finiscono con l'iscriversi, all'apparenza, in quel filone di giallo nero che finì rapidamente come era cominciato, travolto dal suo stesso gusto estremo della tipizzazione eccessiva.*

Quel che è accaduto a un altro esperimento coloured, *anch'esso newyorkese, attinto ai romanzi del geniale Chester Himes i cui due protagonisti (due agenti di polizia in servizio ad Harlem, nell'originale Coffin Ed Johnson e Gravedigger Jones, in italiano Il Bara e Il Beccamorti) si abbandonano a ogni sorta di allegre violenze all'interno di un ghetto rutilante che essi conoscono come le loro tasche e ove sono più conosciuti del sindaco di New York. Basterà citare il primo film della serie,* Cotton Comes to Harlem *(Pupe calde e mafia nera, 1970) di Ossie Davis, con Godfrey Cambridge e Raymond St. Jacques, per ribadire il carattere esemplificativo e quasi simbolico di questa estrema "newyorkesità" delle intenzioni e della resa finale.*

E poi, naturalmente, la California. In modo indiretto ma quanto esplicito. È il caso di Virgil Tibbs, nato nei romanzi di John Ball e trasposto con improvviso successo in tre film interpretati da Sidney Poitier. Anche qui, di gran lunga, il primo resta il migliore. E cioè In the Heat of the Night *(La calda notte dell'ispettore Tibbs, 1967) di Norman Jewison, che è stato un grande successo al cinema e continua a essere un valore sicuro nelle programmazioni televisive. Educato, quasi timido ma ferreo nelle sue decisioni, colto, informato, bene addestrato, eclettico (è anche campione di judo) Virgil Tibbs è (come volevasi dimostrare) un agente investigativo della polizia di Pasadena. Il quale, alla sua prima e più famosa avventura, deve provare tutte queste sue californiane virtù (nei romanzi ha un collega e amico di origine giapponese, a ribadire la vocazione di americanità multirazziale del suo stato, che è il vero* melting pot *dell'America di oggi) proprio nel cuore del profondo Sud, alle prese con un perplesso sceriffo che vorrebbe essere razzista ma che si arrende al buon senso, incarnato, come si ricorderà, da Rod Steiger. Qui il nero californiano sembra diventare il simbolo (nonostante Watts e la stessa liturgia di povertà negra a Los Angeles come a New York) di non si sa quale qualità più "artistica", più libera, più sfattamente moderna che, in certo modo, si addice al sole perenne della California più che ai climi pieni di sbalzi feroci fra l'afa e il gelo, che sono propri di New York.*

Appunto un simbolo della differenza fra i due filoni. I quali ripropongono entrambi, a modo loro, la mitologia del giallo metropolitano contrapposto a quello on the road, *fra interminabili coltivazioni di grano o fiumi sterminati. Carichi di fascinosi, imprescindibili luoghi comuni: New York con la metropolitana a graffiti, gli alberghi di lusso, la giungla notturna e la festività diurna di Central Park, le "piccole Italie" sopravvissute, i quartieri distrutti, i*

Shaft's Big Score **di Gordon Parks**

flat *di lusso, i grattacieli che fanno a gara nello sbucare dal suolo per farsi concorrenza, i famosi vapori che sgorgano come geyser della Warner Bros nelle fredde notti invernali, a imperitura memoria dei grandi piccoli* film noirs *degli anni Quaranta. Tutto un mondo su cui esistono migliaia di romanzi e centinaia di film, che qui è impossibile elencare, e che, fra tanti, ha trovato il suo cantore sistematico in Ed McBain e nella sua straordinaria saga dell'87° Distretto, purtroppo poche volte, e male, portata sullo schermo. Basterà ricordare, per fare un esempio,* Fuzz *(... E tutto in biglietti di piccolo taglio, 1972) di Richard A. Colla, sceneggiato da Evan Hunter, che è il* nome de plume *più nobile di Ed McBain, a sua volta uno pseudonimo...*
E poi la California con le autostrade obbligatorie e interminabili, sorta di immenso sistema arterioso allo scoperto e con Berverly Hills e i suoi altri nomi di luogo fascinosi, Pico, La Brea, Sepulveda, che da soli fanno già rabbrividire di desiderio il lettore e lo spettatore.
Questa dunque una vaga ipotesi, per la quale non si ha che da risalire per li rami a nomi celebri ai quali il cinema ha attinto in modo sistematico. I primi che vengono in mente sembrano far vincere a mani basse la California: Sam Spade, che ha l'ufficio in Sutter Street, vicino a Jearney, San Francisco; Philip Marlowe che abita nel Cahuenga Building, nei pressi dell'Hollywood Boulevard, o Lewis (Lew) Archer che anch'egli abita a Los Angeles e in particolare ha un ufficio di due stanze al 8411 ½ di Sunset Boulevard, a Hollywood, accanto all'agenzia di modelle di Miss Dittmat. E la loro rispettiva filmografia salta in mente da sola a qualsiasi appassionato. Ma probabilmente un'analisi più accurata farebbe guadagnare qualche punto a New York e ai suoi miti urbani al cento per cento, senza gli ammiccamenti di sole e senza le piscine mummificate di Los Angeles.
Un'ipotesi di lavoro, dunque, sulla quale ci riserviamo di tornare in futuro, con più tempo e con più spazio, per vedere se è veramente possibile contrapporre un giallo "assolato e largo" (inteso nel senso della infinita estensione di Los Angeles e nel carattere "lussuoso" della California) a un giallo "stretto e alto" (nel senso di una New York assediata dai suoi quartieri ribollenti di folla e di eccitazione e dalle sue periferie sterminate ma concentriche).

Parlano i nuovi narratori italiani. 4

Paola Capriolo
Nico Orengo
Vieri Razzini
Eugenio Vitarelli

Con l'intervento di altri quattro narratori italiani, continuiamo il discorso, iniziato nel n. 1/1988, sul rapporto cinema/letteratura. È un tema su cui si discute da oltre mezzo secolo e sul quale sembra che ormai, affermata l'autonomia dei due linguaggi, non ci sia più niente da dire. Ma cosa ne pensano le nuove generazioni di narratori, quelle formatesi quando il cinema e la tv sono state al centro del processo di industrializzazione della creazione artistica? Accettano che la circolarità dei linguaggi, ormai emergente nelle strutture produttive, abbatta la frontiera tra film e pagina scritta? Ritengono che lo scrittore abbia già occupato tutto il territorio dell'immaginario, senza lasciare spazio al regista cinematografico o televisivo, oppure sono dell'avviso che il cinema sia la sola arte in grado di esprimere totalmente la vita e la storia dell'uomo?
Su questi temi, e su quelli che ne derivano all'interno del confronto fra cultura letteraria e cultura audiovisiva, nel n. 1/1988 hanno parlato Aldo Busi, Giuseppe Conte, Antonio Debenedetti, Bianca Maria Frabotta e Renato Minore; nel n. 2/1988, Vincenzo Cerami, Giorgio Montefoschi, Roberto Pazzi e Sandra Petrignani; nel n. 3/1988, Edoardo Albinati, Valerio Magrelli, Sandro Veronesi e Marisa Volpi.

Paola Capriolo:
«Una nuova coorte di dei non la vedrai mai più»

Il primo pensiero che mi viene in mente riflettendo sul rapporto fra cinema e letteratura ha il pregio di essere una verità incontrovertibile, e il difetto di essere un'ovvietà (pregio e difetto, suppongo, sono strettamente collegati). L'incontrovertibile ovvietà è la constatazione che mentre la scrittura costituisce da alcuni millenni un mezzo espressivo degli uomini, la nascita del cinema risale a meno di un secolo fa. Partendo da questo dato di fatto, sorge spontanea la conclusione che il rapporto fra letteratura e cinema sia essenzialmente quello tra una forma d'arte "vecchia" e una "giovane", una che coltivi un suolo reso arduo e avaro da secoli di sfruttamento intensivo, e un'altra dinanzi alla quale si dischiudano ancora terreni vergini, possibilità inesplorate.

Così dovrebbe essere, stando alla logica. Ma così non è. Alla constatazione di fatto sopra menzionata se ne oppone una seconda: che cioè l'arte più giovane manifesta non meno della sua consorella sintomi di senescenza, di declino. Epigonismo, "cinema sul cinema", riflessione critica o nostalgica sulle proprie origini, consapevolezza di avere irrevocabilmente perduto la fiducia, insieme ingenua e titanica, nella propria capacità di cogliere ed esprimere una totalità di senso. Paradossalmente, l'epopea western di un John Ford appare già non meno lontana di quella omerica.
Dall'ovvietà siamo dunque approdati al paradosso, quello di un'arte che ha percorso con rapidità sbalorditiva il suo ciclo vitale, fino a raggiungere in un arco di tempo brevissimo lo stesso grado di maturità, e la stessa difficoltà di aprirsi nuove strade, in cui si trovano la musica, la letteratura e le arti figurative.
«Quando i miti e le parole hai scavato fino al vuoto, devi andare: una nuova coorte di dei non la vedrai mai più». Così scriveva Gottfried Benn in una poesia del 1927. Si può condividere o meno la filosofia della storia che questi versi sottendono, ma in essi è comunque racchiuso un nucleo di verità con cui oggi dovrebbe fare i conti qualsiasi forma d'arte che non voglia essere cieca di fronte al proprio destino.
Non credo quindi che lo scrittore abbia motivo di sentirsi, rispetto al regista cinematografico, il rappresentante di un'arte "vecchia", magari in via d'estinzione, o (per usare un termine che aborro) "superata". Credo piuttosto che entrambi, scrittore e regista, abbiano seri e fondati motivi di sentirsi i rappresentanti di un *mondo* vecchio, di una civiltà giunta alla sua fase conclusiva. Proprio il fatto che un medesimo processo coinvolga campi così disparati come il cinema e la letteratura, sincronizzandone le parabole nonostante l'asincronia iniziale, testimonia a mio parere il carattere epocale, in certo modo fatidico, di tale processo.
Da secoli non crediamo più nella «gran bontà de' cavallieri antiqui»: ci sono bastati pochi decenni per cessare di credere in quella dei loro successori moderni. È probabile che in un remake di *Casablanca* Humphrey Bogart finirebbe per scappare con Ingrid Bergman.

Nico Orengo:
«È dal cinema, dimenticandolo, che ogni volta torno a scrivere»

Liguria, negli anni Cinquanta, lungo l'Aurelia. Il profumo dei pepi mescolato a quello degli oleandri e della bouganvillea, le strade ancora di polvere bianca.
Il cinema arrivava una volta la settimana sulla pista da ballo chiusa da stuoie di canna, avviluppate dalle campanule viola, acquose. Era un cinema all'aperto, sotto le stelle. Il bianco e nero dello schermo accoglieva la luce di qualche stella più vicina, il falò acceso nella notte. Il sonoro lasciava spazio ai motori delle automobili che correvano verso la Francia, le canzoni di chi era in vacanza. Il cinema era il buio sotto lo schermo e sotto il cielo, la magia dei volti che apparivano grandi nella tela e quelle voci che pronunciavano potenti, sconosciute parole: amore, morte, tradimento, infelicità.

Il cinema riempiva il paese lungo la strada, s'infilava oltre le persiane, correva lungo la ferrovia, entrava nei giochi e nei sogni: c'era uno Spencer Tracy vestito da prete, c'era forse la storia di un bottone perduto... Le immagini dello schermo potevano diventare anche un incubo, un terrore tanto più grande quanto più grande era la consapevolezza che tutto era "finito" e stava in una scatoletta metallica, rotonda, argentata, segnata da grandi numeri.
Le storie sullo schermo erano più vive della vita stessa. Le storie cominciavano e finivano, la gente invecchiava: in poco meno di due ore avevamo visto compiersi dei destini.
Perché non pensare che il desiderio di raccontare sia nato proprio dal cinema? Credo di sì. Credo che la magia del narrare mi venga dal cinema, prima ancora che dai romanzi altrui. È dalle immagini in bianco e nero, dalle parole sospese sulla testa che mi è nato il desiderio di costruire storie, di tagliare e cucire vite.
Ma il cinema è lontano, è complesso, è organizzazione, industria, è un gioco di equilibri. Davanti alla pagina si è soli con il proprio inchiostro, con tutta la libertà di spostamenti e disponibilità di sperpero che la mente desidera.
Per uno scrittore di carta è difficile pensare che una storia che ha in mente protrebbe scriverla come film: non lo saprebbe fare. Forse non saprebbe dare un tempo visivo alle scene, non saprebbe scandire i dialoghi, lavorare sul silenzio. Non ne ha la tecnica, la capacità a rinunciare alla descrizione, cioè al "visivo". Lo scrittore può fornire plot, suggerire trame altrui. O essere, con tutti i rischi, il regista delle proprie storie, il mediatore di due grammatiche, la scritta e la visiva. Può avventurarsi nel cinema d'autore, sperando che impari il mestiere di regista...
Ma il problema di una scrittura differente rimane. Non credo che siano due tecniche separate, penso abbiano esigenze diverse: due tempi di lettura differenti. La velocità del cinema, i suoi tagli, hanno influenzato, ma come la pittura o la musica, il modo di narrare. C'è nei romanzi di oggi una scansione diversa del tempo, una sommaria descrizione dei personaggi, quasi che la scenografia sulla quale compaiono le parole fosse già, grazie a cine e tv, ben chiara a chi legge e a chi ha scritto.
Io non amo la narrativa cinematografica e non amo il cinema letterario. Il romanzo deve vivere del suo linguaggio, muoversi nelle parole e nello stile. Se sento dire: «Da questo romanzo ci verrebbe un film», penso che nel romanzo ci sia qualcosa di più e qualcosa di meno. Verrebbe un'altra cosa, tuttalpiù: e andrebbe benissimo. Verrebbe quell'eccesso di visivo che è un film. Ma si perderebbe quel fiato, quella tensione, che è propria della parola scritta, la sua musicalità: il suo stile.
Il cinema narra storie, fa vedere storie, che la scrittura non potrebbe. Perché, oltre ai tanti perché, il cinema scorre ovunque e le pagine scritte stanno chiuse, inanimate, sotto la "cassaforte" della copertina. Forse è la novella, il racconto breve, che è più attiguo al film. Ma perché un film dovrebbe illustrare, svolgere visivamente una novella? Il cinema s'inventa le sue storie. E lo scrittore da cinema sa che deve pescare in altre mitologie, compiere metamorfosi diverse. Cinema e letteratura si guardano, s'intrecciano, ma a distanza, nell'ombra, si nutrono l'uno dell'altro, ma in tempi diversi, scegliendo magari aspetti marginali, secondari.

Come scrittore non potrei fare a meno del cinema, del buio della sala, della magia dello schermo lontano e grande. Perché il cinema è una vacanza dalla scrittura e una "tangibile invenzione". È dal cinema, dimenticandolo, che ogni volta torno a scrivere.

Vieri Razzini:
«La conoscenza del mondo oggi è fatta principalmente di immagini»

Avrà contato di più, per me, il *Pinocchio* letto a 5-6 anni o il *Tom Sawyer* (strana coincidenza, subito un film tratto da un romanzo) visto alla stessa età al cinema Galleria di Roma? E sei anni più tardi, nella formazione del "gusto", sarà stato più importante *I tre moschettieri* divorato in tre giorni fra le preoccupazioni di mia madre perché «non mi muovevo» (ma doveva sapere che dentro di me si muoveva tutto) oppure il *Giulio Cesare* di Mankiewicz che mi spinse alla prima lettura di Shakespeare? O più di tutti e due *Giungla d'asfalto* che mi mise davanti a un mondo narrativo e visivo completamente nuovo? Non ho risposta, naturalmente, ovvero ho una moltitudine di risposte che mi ripropongono negli anni l'indispensabilità della letteratura e del cinema in modo che una cosa sia sempre la continuazione dell'altra.
Certo il grande romanzo penetra nelle pieghe più riposte del ragionamento e del sentimento, ci svela i movimenti interni delle persone, dà nome e fa esistere realtà sconosciute. Ma sarà vero che al cinema questa possibilità, questa grandezza, sono negate? Quello che Musil o Joyce o James riescono a dirci, il cinema non lo potrà mai, ma è un discorso senza senso, come sostenere che nessuno scrittore sarà mai Mozart. Non sarà neanche Paolo Uccello, se è per questo, solo che la letteratura tante volte tende a farsi musica e la musica riesce a pensare e parlare, sviluppando un discorso razionale.
Allora, se questo è vero nella nostra pratica di lettori e spettatori, perché si dovrebbe averne paura nella nostra pratica di scrittori? La scrittura dovrebbe essere uno spazio di libertà assoluta. La circolarità è libertà di circolare (Catalano e Frassica docent?) dove si vuole. Poi ci si darà delle regole (se non si ha il genio di trasgredirle tutte), o si starà o si fingerà di stare dentro un gioco di regole che saranno quelle della letteratura. Ma il rigore delle scelte è dentro la scrittura, non fuori, non ci sono limiti esterni. La contaminazione non è solo fra i generi ma fra linguaggi diversi e mezzi diversi, e avviene naturalmente.
Con il cinema siamo cresciuti, ne abbiamo assimilato per forza i procedimenti narrativi, ne abbiamo tratto un'idea di grande ricchezza. Il cinema si è mosso rapidamente in tutti i campi, nel realistico e nel fantastico, sommando tutte le esperienze visive e tutte le risorse della parola, della musica, del movimento. È un oggetto meraviglioso e un po' terrificante nella sua interezza (e immediatezza), è un referente naturale che può essere fonte di stimoli ma anche di confronti assai problematici. E non è tanto una questione di scrittura visiva, perché ogni buona scrittura lo è (se non vi rinuncia per scelta) a prescindere dal cinema, quanto di strutture, ritmo, sinteticità. L'importante per uno scrittore è arrivare a un qualcosa che è raccontabile solo attraverso la scrittura. Ma anche questo mi pare tanto

vero quanto ovvio: *Paisà* o *2001: odissea nello spazio* non si potevano scrivere. Nella diatriba immagine/parola tutto mi sembra reversibile.
Ci sono grandi scrittori non solo "visivi" ma capaci di estrarre significati dal puro racconto delle azioni, dunque "cinematografici", e invece irriducibili a cinema. E posso dire che non esiste un cinema *muto* perché niente può esistere senza il pensiero, cioè senza parola. D'altra parte l'importanza della parola intesa semplicemente come dialogo è così grande che Chaplin aspetta undici anni dall'avvento del sonoro ad usarla, poi fa *Il grande dittatore* e *Monsieur Verdoux* dove il logos è sostanziale. Invece Lubitsch per amor di parola fa "muto", nel 1925, *Il ventaglio di Lady Windermere*, e attraverso le sue incomparabili geometrie visive, con pochissime didascalie, ci dà il senso profondo della commedia.
La letteratura si fa con la letteratura (oltre che con un po' di vita in prima persona, naturalmente) ma lo scrittore di oggi ha a disposizione una conoscenza del mondo che non è fatta di sola letteratura, anzi, se non altro in senso quantitativo è fatta principalmente di immagini. Semmai può diventare materia di riflessione letteraria proprio questo, il gioco delle interferenze fra immagine e realtà, il cinema come realtà, e l'immagine elettronica, l'infinita fabulazione seriale, come immagine reale, l'informazione come intrattenimento e la fiction come informazione. È un tema affrontato fra gli altri da Calvino in un racconto intitolato *L'ultimo canale tv* e da Fruttero e Lucentini in *Il palio delle contrade morte*; e molto radicalmente da Gore Vidal in *Duluth*, romanzo in cui tutti vivono in una città, Duluth appunto, della quale viene detto in apertura: «Amala oppure odiala, non potrai mai né lasciarla né perderla». Perché *in realtà* è una soap-opera.

Eugenio Vitarelli:
«Le due arti possono soltanto coesistere»

Già intorno al 1949-1950 (ma i più anziani lo facevano da prima) ascoltavo e leggevo dibattiti rivolti a stabilire se la cinematografia, per maggiore immediatezza e più forti possibilità espressive, e col pubblico numericamente strabiliante che la sosteneva, avesse o non avesse già decretato, avendone messo a fuoco i limiti, la morte della narrativa letteraria, ormai condannata. Non ricordo se alcuni narratori erano così pessimisti che, se già allora si fossero praticati i trapianti, si sarebbero fatti trapiantare una cinepresa al posto del cervello, ma certamente accadeva qualcosa di simile alla fine della pittura, paventata quando entrò in funzione la macchina fotografica. Poi al cinema s'è aggiunta la televisione, le grida si sono fatte più alte, il dibattito più preoccupante. Io ero d'accordo con quelli che non vedevano né cadaveri né condanne a morte e credevano che andando avanti di quel passo non si sarebbe cavato un ragno dal buco. Ero anzi convinto che non esistevano né il buco né il ragno, e quel dibattito si affannasse a cercare un ragno inesistente dentro un buco immaginario. L'accostamento dei due modi di raccontare mi appariva improponibile, sia dal punto di vista estetico che della presunta concorrenza. E oggi, dopo tanto tempo, improponibile mi appare.

Lo stesso soggetto e la stessa sceneggiatura, che sono scrittura, non sono, sebbene finalizzati al racconto cinematografico o televisivo, né cinema né televisione, e se sono letterariamente pregevoli vanno considerati come opere separate dal contesto cinematografico. Il film, da parte sua, una volta compiuto annulla in sé il soggetto, la sceneggiatura, la musica, i protagonisti e tutte le altre componenti, avendo ormai vita autonoma. Si può aggiungere che la scrittura e il film sono talmente separati che da uno scritto mediocre si può trarre un film pregevole mentre da uno scritto pregevole si può essere incapaci di trarre un buon film, e che un film si può realizzare senza sceneggiatura e persino senza soggetto scritto: su una traccia mentale.
Cinematografia, del resto, è parola composita, la cui componente terminale (grafia) può dare e ha dato luogo a equivoci. Mentre il termine "televisione" è univoco e in altre lingue la parola corrispondente a cinematografia si è fermata al solo significato di movimento, il nostro vecchio vocabolo può aver fatto dimenticare che la grafia non è del cinema ma della scrittura, e generato qualche confusione. Le cose, poi, sono andate linguisticamente meglio quando la terminologia è rientrata in un canale più adatto: l'azione della macchina da presa viene detta "ripresa" e l'atto della trasmissione del film si dice "proiezione". Ed è interessante che i nomi dei due atti fondamentali della narrazione filmata non facciano cenno a "grafia", componente che deve essere entrata in quella terminologia per il rotto della cuffia, come tante parole la cui ideazione sembra avere il compito di creare confusione.
Così, quantunque modi di narrare, il cinema e la televisione non sono assimilabili al racconto scritto (e viceversa) perché questo usa parole scritte e diventa visione con la mediazione della lettura, mentre il cinema e la televisione, anche se si servono di parole, sono soprattutto immagine diretta, visione e movimento immediati, e le parole vi rimangono suono. Il segno distingue inconciliabilmente le due arti: la parola scritta dell'una, il fotogramma dell'altra. La narrazione scritta si realizza attraverso un'armonia non immediata, cioè attraverso un processo mentale che parte dagli occhi, sì, ma procede e si conclude in modo più complesso; il racconto filmico posto in atto dalla proiezione è visione diretta, armonia immediata di movimento. La narrativa letteraria viene guardata per essere letta, la narrativa filmica viene guardata per essere vista. E la lettura e la visione implicano atteggiamenti e metodi mentali (oltre che fisici) diversi.
Per quanta immedesimazione susciti il racconto scritto, la stessa forma letteraria fa sì che la lettura si tenga sempre accosto alla meditazione e alla riflessione, prevede e pretende interruzioni per meglio approfondire, propone una misura interiore della cadenza della scrittura ed è tale che le interruzioni non arrecano nocumento a quella cadenza interiorizzata. Il cinema e la televisione, invece, impongono una loro ineluttabilità che non lascia tempo ad alcuna interruzione se non a costo di mandare in fumo la visione. I meccanismi mentali di approccio, individuazione e comprensione delle due arti sono dunque inconciliabili, poggiando l'una sulla staticità dei segni grafici per mezzo dei quali suscitare la percezione delle visioni, dei movimenti e dell'azione complessiva nella sola dimensione mentale, mentre l'altra poggia sull'immediatezza ottica della visione e del suo movimento. Abbiamo a che fare con due ritmi diversi,

due velocità non paragonabili ai fini di un rapporto di inclusione o di simiglianza ma solamente confrontabili per precisare la reciproca e assoluta autonomia.
Diverso è anche il concetto di destinatario delle due arti. Per quanto numerosi possano essere (e il più delle volte non sono) i lettori di opere letterarie, non saranno mai tanti da poterli paragonare al numero straordinario di spettatori del cinema e della televisione. Inconciliabilmente diversi, inoltre, sono i procedimenti materiali e strumentali di formazione delle due arti: multiforme e complesso il film, estremamente semplice il racconto scritto, per il quale bastano una matita (grafite) e dei fogli di carta.
Gli stessi apporti e scambi che intercorrono fra letteratura e cinema e televisione sono di natura strumentale e mantengono inalterata la loro specificità. Né si può parlare di influenze reciproche fra le due arti. L'influenza è una modifica della sostanza e perché abbia luogo deve aversi una permeabile similianza sostanziale. Ma noi sappiamo che le due arti narrative non hanno affinità sostanziale. Sono dunque reciprocamente ininfluenti. Meglio parlare di suggerimenti modali, dando però per fermo che i suggerimenti scambiati fra cinema e letteratura vengono fagocitati e assimilati immediatamente dalla specificità delle due arti, così che nessuna delle due mostrerà traccia di ambivalenza. In nessun caso è applicabile ad esse un comune discorso analitico e critico.
Bene. Questa autonomia e inconciliabilità delle due arti rende non proponibile un presunto esaurimento della letteratura smascherato da un'altrettanto presunta superiorità espressiva del cinema e della televisione (e improponibile si rivela la concorrenzialità, giacché esse non concorrono in nulla). Così come la pittura è andata avanti malgrado la fotografia, perché i suoi impulsi e finalità e la sua forza di mitizzazione sono diversi, così la narrativa letteraria è andata avanti ed anzi ha fornito più di uno spunto al cinema e alla televisione.
Ma forse nel sottofondo dei giudizi di morte presunta della letteratura si tiene d'occhio soprattutto la diversa quantità di pubblico delle due arti. In tal caso il movente del dibattito scade nel quantitativo. E si persiste nell'errore. Infatti, se la letteratura non ha la diffusione immediata e strabiliante del cinema e della televisione, la relativa esiguità di pubblico non dipende da un'inferiorità d'analisi e d'espressione di quest'arte, o da un suo esaurimento, né da una pesante concorrenza cinetelevisiva, ma dalla sua stessa specificità e dalle caratteristiche culturali e di gusto dei lettori (che peraltro non hanno mai affollato le librerie, nemmeno prima dell'invenzione del cinema).
Ma a questo punto c'è da dire qualcosa in merito ad eventuali responsabilità. Ed è che la relativa limitatezza di diffusione, tipica della letteratura, può essere patologicamente accresciuta sia da fattori interni alla letteratura sia da fattori più generali, non coincidenti né col cinema né con la televisione. I fattori interni, in quanto riconducibili al talento letterario e autocritico degli autori, e non escludendo mai il rischio di un risultato insufficiente, rientrano nella soggettività creativa e di oggettivo hanno soltanto il valore dell'opera compiuta, affidato al giudizio critico.
Il guaio più grosso (che riguarda anche i fattori interni) è costituito dai fattori generali negativi. Che si hanno quando confusi e confusionari

costumi sociali, mode vacue e vezzi editoriali, critici e letterari, per generale faciloneria, grossolanità, vanità di intenti e pochezza di esperienza e applicazione, per pregiudizi politici e interessi economici, e così via, agevolano l'affermazione della peggiore qualità letteraria (e artistica in genere), finendo col confondere di più le acque a vantaggio della produzione di consumo. Allora, per esempio, vediamo che anche critici di sicura capacità iniziale vengono via via e inavvertitamente suggestionati dalla propaganda e dall'invasione della produzione di consumo, la cui caratteristica è il passaggio da novità a novità senza che nessuna di tali novità abbia la forza di penetrare nella coscienza e diventare memoria (tanto che spesso la novità successiva è la stessa cosa della precedente). Fatto sta che anche a livello di recensione o di informazione critico-letteraria, la mancanza di freddezza e profondità analitica, di riferimenti e di precisione di giudizio, finisce col creare confusione e sospetto nel pubblico e col danneggiare il lavoro dei critici e degli studiosi più attenti e profondi e meno suggestionabili.

Accade così, per rimanere nell'esempio, che inconsapevolmente attribuendo alla letteratura la generale caducità dell'oggetto consumistico un critico possa, con bizzarra simultaneità e mescolanza di analisi e sintesi, se non cominciando direttamente dalla sintesi, e mai fornendo specificazione e indicazione dei valori di riferimento, assumere il vezzo di considerare e proporre la produzione letteraria di incomplete sezioni di pochi anni, omettendo ogni comparazione testuale e qualsiasi riferimento ai predecessori. Tale bizzarro pensiero, soprattutto se appare su giornali a grande tiratura, non può che disorientare, per pochezza e torbidezza delle acque, il pubblico già naturalmente esiguo delle opere letterarie e certamente, non stimolandone l'interesse, non ne stimola la crescita. È un pensiero pernicioso, lontano quanto mai dal dato oggettivo secondo il quale (giacché gli scrittori autentici non maturano e non si esauriscono, né sono accantonabili, nell'arco di pochi anni) l'angusta produzione stagionale si addice meglio alla produzione ortofrutticola che alla letteraria.

Le attitudini nebbiogene, anche involontarie, sono in realtà un succulento sostegno per gli speculatori editoriali e un arido danno per quei settori dell'editoria e della critica che invece promuovono una produzione qualitativamente pregevole e sanno come si fa. E tuttavia, malgrado questo che è uno dei pericoli che la letteratura (e non solo la letteratura) corre all'interno e all'esterno di sé (e sul quale si chiudono gli occhi, per poi spalancarli sul cinema e sulla televisione, che un pericolo non sono e non vogliono essere) di narratori propriamente detti, cui corrispondono critici, giornalisti ed editori di grande capacità, ce ne sono sempre stati e sempre ce ne saranno, ed hanno il loro pubblico naturale, che non può essere vasto ma esiste.

E dunque la letteratura va avanti (e in certi paesi va meglio). Né credo abbia nulla da temere. Qualunque forma tecnologicamente, computeristicamente innovativa si possa dare in futuro al libro come oggetto, la scrittura letteraria mi sembra imprescindibile. Fino a quando la parola sarà il nostro mezzo fondamentale di contatto e reciproca comprensione e formazione, la scrittura letteraria rimarrà il nostro strumento eccellente per esprimere particolari sottigliezze, sfumature, sogni, profondità dell'animo e del pensiero, giudizi, significati e sintomaticità di comporta-

menti, figurazioni e brividi mitici che attraversano l'esistere, e tutto ciò che di reale e immaginario vi passa, e la forza che lo pensa e di volta in volta lo deduce, lo include e lo conclude. Facendolo, intendo dire, con maggiore, precipua competenza e potenza di come possono farlo il cinema e la televisione o qualsiasi altra arte (e scrivendo qui "letteratura", la intendo nella sua accezione superiore e più inclusiva dei generi che la costituiscono).

Giunto qui non mi rimane da dire che la specificità delle due arti in argomento, e di tutte le arti in genere, rende improponibile l'ipotesi che un'arte possa escluderne un'altra, giacché l'esclusione presuppone una precedente inclusione, mentre la specificità esclusiva è requisito essenziale di ciascuna arte (esse infatti possono essere complementari alla formazione, ma mai nel risultato poetico). E dunque le arti possono soltanto coesistere. E in realtà sono sempre coesistite e coesistono, nella più splendida e feconda delle coesistenze. Ed è lecito credere che continuino. Tranne che non si voglia lasciarsi travolgere dalla violenza o dalle insidiose blandizie di interessi particolari cui premerà (e già preme) il trionfo di un'arte a svantaggio di un'altra, o l'uccisione di tutte le arti a vantaggio di loro più facili (e docili) succedanei.

E questo, che sembra di un altro discorso, in gran parte non lo è. Un'arte (e non soltanto la letteraria, ma anche la musica, la pittura, la scultura, l'architettura, e il cinema e la televisione) potrà esaurirsi nel tempo, ma il rischio più grosso è che può essere soffocata, salvandone il solo involucro del nome, svuotato di tutto il resto e riempito del suo contrario. Un altro passo verso l'arricchimento economico (e non solo economico) dei pochi e l'impoverimento intellettuale e morale dell'insieme. Così di scivolata in scivolata rischiamo di finire a gambe all'aria spensieratamente. E mentre la produzione letteraria viene proposta e spiegata in confusionarie, incomplete e striminzite sezioni-stagne (e in proposito ci sarebbe sì da intingere la penna nel curaro) si discute per più di mezzo secolo l'agonia di una letteratura che gode invece perfetta salute ed è stupendamente vitale e stimolante. E ancora non si vede fine.

NOTE

Urbino: partita a scacchi aperta

Gian Piero Brunetta

«Non c'è una sorta di paradosso nel riunire, in quello che è stato un punto alto dell'avventura semiologica europea, un gruppo di lavoro che si consacrerà, per alcuni anni, a interrogare la storia del cinema? Lo strutturalismo, ormai esaurito, è forse pronto a battere in ritirata? O al contrario, forte dei suoi risultati, è finalmente capace di affrontare la diacronia?»
L'incipit della relazione inaugurale di Pierre Sorlin al settimo appuntamento di studio sul cinema e gli audiovisivi organizzato a Urbino, dall'8 al 10 luglio 1988, dalla Mostra internazionale del nuovo cinema, in collaborazione con il Centro di semiotica e linguistica e l'Istituto di scienze dello spettacolo della locale università, è parso interpretare e rendere esplicito, fin dalle prime battute, un interrogativo circolante nel vasto pubblico di studiosi e studenti partecipanti al convegno. Perché la storia? E perché proprio a Urbino, terra a denominazione semiologica controllata? Giustamente Sorlin ha evitato di offrire banali spiegazioni dietriste correlando i fenomeni di crisi del lavoro teorico con quelli della macroscopica emigrazione internazionale verso i territori della storia del cinema delle origini. Ha invece preso atto con soddisfazione della scelta e puntato subito la sua attenzione sulla necessità comune di definire gli obiettivi, di mettere sul tavolo le condizioni e verificare i poteri e la gittata degli strumenti, di delimitare il terreno epistemologico e definire, al più presto, l'identità e le caratteristiche di relazione ed autonomia rispetto al lavoro degli storici.
Secondo Sorlin, finora è stato fatto poco, da parte degli storici del cinema, per comprendere e definire i fondamenti stessi del loro lavoro, oltre che l'oggetto e le possibilità di interazione tra i diversi strumenti: una più precisa consapevolezza delle specificità, dei limiti e delle possibili direzioni di ricerca, a questo punto di convergenza e conversione di massa al lavoro storico, appare come un ineludibile minimo comun obiettivo da perseguire con decisione e in via prioritaria.
Non è possibile condensare in poche cartelle — e non è mia intenzione farlo — il risultato di tre intense giornate di lavoro, che hanno visto alternarsi relazioni di base a comunicazioni e interventi concordati e pertinenti ai temi sollevati dalle relazioni; grazie a Sorlin, Ortoleva, Jean-Louis Leutrat, Omar Calabrese, Gianni Rondolino, André Gaudrealt, Lino Micciché, Gavriel Moses, Claudio Meldolesi e molti altri, e grazie alle ottime doti di skipper di Francesco Casetti, direttore del convegno, questo primo approccio all'"Idea di storia del cinema" ha avuto tra i suoi meriti

anzitutto quello di far incontrare, scontrare, discutere — e cercare piani di comunicazione e punti di focalizzazione convergenti — studiosi provenienti da diversi ambiti disciplinari, tutti in varia misura attirati dall'immenso e ancora in parte inesplorato territorio della storia.
È senz'altro vero, come sostiene Sorlin, che non esiste una domanda sociale tale da motivare e legittimare l'esistenza della storia del cinema come genere autonomo, eppure, anche in assenza di questo tipo di domanda, la storia del cinema sembra sempre più destinata a diventare, in un futuro più prossimo di quanto non si creda, il "luogo comune" per eccellenza degli storici del mondo contemporaneo, della cultura, delle idee, degli antropologi visivi e così via. Una nuova frontiera. In questa importante fase di accelerazione e conversione alla storia e di vera e propria *gold rush* di centinaia di ricercatori verso i terreni del cinema muto, in ordine di priorità è forse meno importante definire l'oggetto di quanto non sia riconoscere il numero di relazioni reali e virtuali tra le forze in campo e la possibilità di incrementarne al massimo l'azione intersettoriale.
È appena il caso di notare che lo sviluppo delle ricerche storiche sul cinema in questi ultimi anni è stato più rapido dell'incremento demografico mondiale e che alla pluralità delle voci e degli sguardi ha corrisposto una plurimità di punti prospettici e una compresenza e compressione di grandezze, ipotesi e strumenti d'approccio eterogenei. Nessuno si augura che si giunga alla babelizzazione totale dei linguaggi e delle voci, ma non si può più ignorare il fatto che, rispetto al lavoro pur benemerito degli storici delle generazioni che ci hanno preceduto, il cinema appare sempre più come un territorio aperto e difficilmente trasferibile per intero entro i registri catastali di una storiografia tardo-positivistica che pure sta imprimendo una spinta poderosa e indispensabile al decollo di una miriade di ricerche settoriali.
Le proprietà di cui oggi prioritariamente qualsiasi tipo di ricerca storica deve tener conto sono quelle della *complessità* del territorio e delle fonti, della *concentrazione*, dell'*interdipendenza*, della *regolarità* e *irregolarità*, della *compressione* dei *cicli* e delle *fasi*, della *variabilità* delle misure di scala tra i diversi fenomeni, della *portata* dell'irradiazione e della *profondità dell'incidenza*, dell'*asincronia* e *asintonia* tra le azioni delle diverse forze... A seconda della distanza che si intende assumere nei confronti dell'oggetto il profilo del paesaggio cambia, mutano le grandezze e le relazioni: esattamente come nella geometria dei frattali.
Per chi, come chi scrive, è convinto che i problemi della ricerca si giochino oggi sul piano internazionale e richiedano il massimo di sinergie la sensazione dominante è che stia tramontando per sempre il periodo di lotta fra bande per l'affermazione egemonica di un'idea di storia, di una prospettiva teleologica o di un modello di stagione e si stia aprendo una lunga fase costruttiva di lavoro entro terreni comuni e di possibilità di sintonizzazione di sguardi, ipotesi e strumenti. Il cinema non gode di una tradizione millenaria come quella della filologia classica e non ha fatto a tempo a vedere, per ragioni anagrafiche, l'affondamento della storiografia positivistica.
Nessuno di noi può permettersi di irridere — come faceva ancora nel 1913 per la sua materia il giovane storico dell'arte Roberto Longhi — il lavoro di organizzazione in atto dell'anagrafe cinematografica elementare,

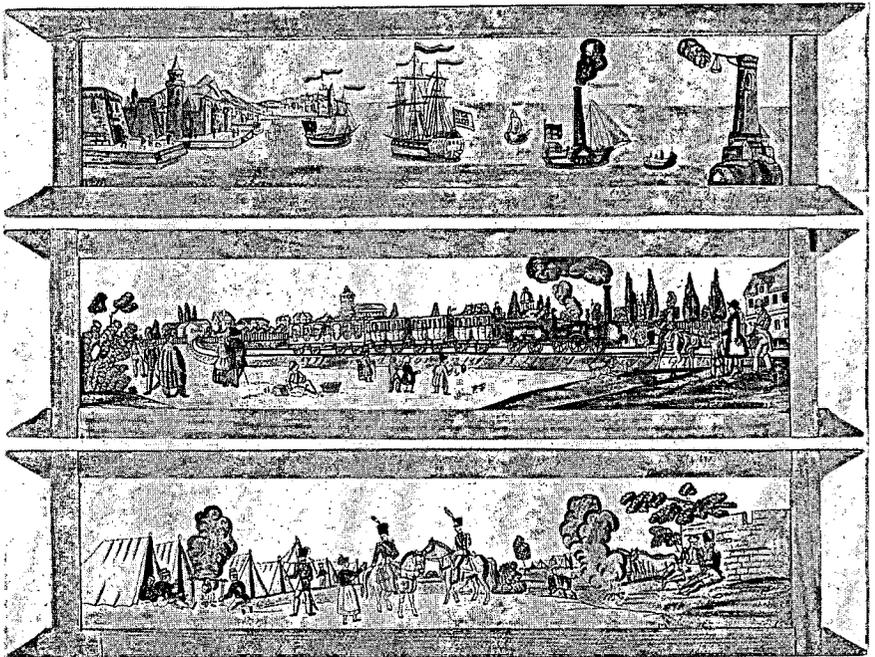
né i confusi e spesso "mostruosi" tentativi di restauro filologico: c'è ancora un grandissimo lavoro di bassa cucina storiografica e filologica da compiere per tutti i paesi e tutte le cinematografie. Non si può che applaudire, per esempio, nonostante gli errori e le lacune, alla pubblicazione di strumenti come il volume curato da Eberhard Spiess per conto della Fiaf sui *Direttori di fotografia, scenografi e costumisti del cinema italiano* e non ammirare i lavori filmografici realizzati in Francia e negli Stati Uniti in questi ultimi anni.

Il cinema è tuttora un oggetto che va esplorato sistematicamente, scoperto, riscoperto, censito, accatastato, correlato con gli altri sistemi culturali e mezzi di comunicazione di massa. Nell'ambito della ricerca storiografica i sani paradigmi positivistici che in altri settori più blasonati sono ormai da decenni indici di municipalità, arretratezza e sottosviluppo, possono costituire tuttora elementi indispensabili in questa delicata fase di crescita e di conquista di una coscienza storiografica.

La direzione del convegno ha saputo cogliere con molto tempismo le caratteristiche e le dinamiche di questa fase di mutamento e ha cercato di fare in modo che tutto un corredo di ricerche teoriche acquisite non fosse di colpo abbandonato come un relitto alla deriva, ma potesse diventare patrimonio comune, fattore della crescita e della comunicazione di un lavoro *in progress* capace di tener conto di più voci ed esperienze, e soprattutto proiettato a ridisegnare la topografia e la logistica della ricerca in atto assecondandone i possibili sviluppi, interpretandone le esigenze e favorendone la crescita con adeguati supporti epistemologici.

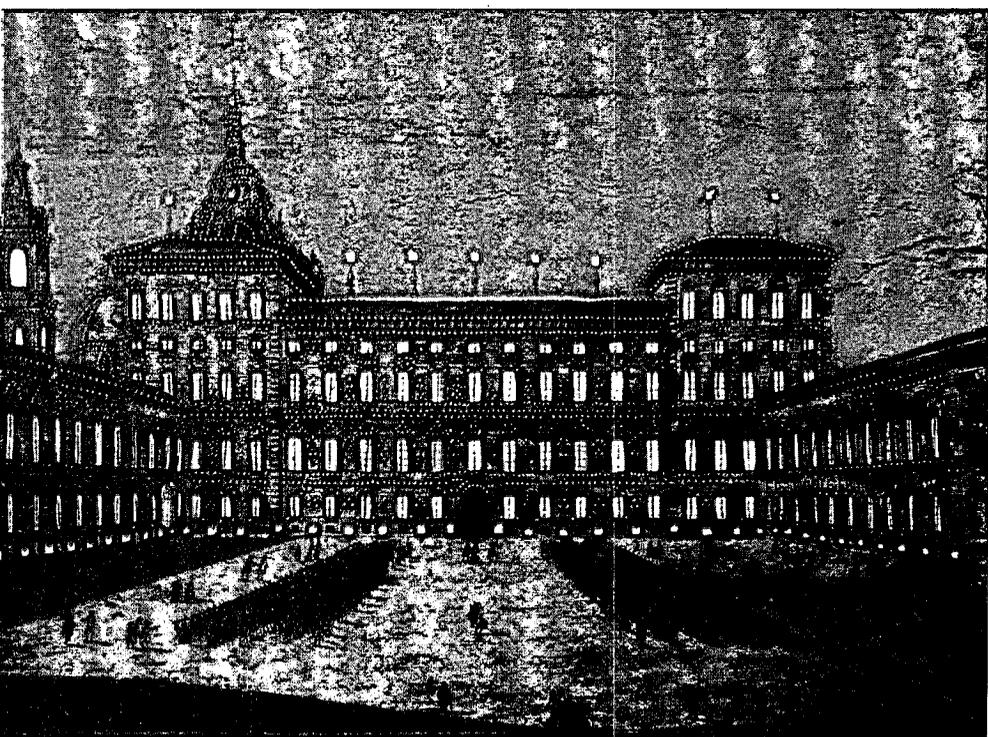
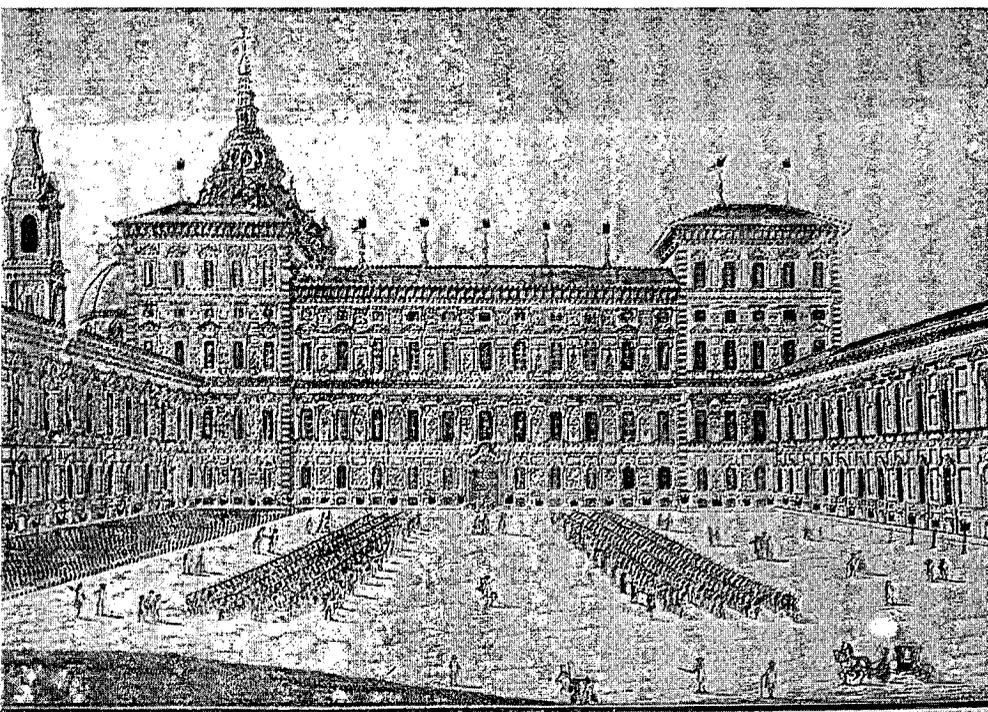
La storia del cinema s'è desta? Sembra proprio di sì. Non è il caso di dare fiato alle trombe ed esaltarci eccessivamente — tutti sappiamo che l'improvvisa concentrazione di stormi di persone su qualsiasi corpo o oggetto di studio non è mai buon segno di salute per il corpo stesso su cui vanno a posarsi — tuttavia la ricerca sembra godere oggi di una libertà di movimento, di un'apertura e di una ricchezza di prospettive impensabili solo fino a pochi anni fa.

Francesco Casetti ha impostato il suo progetto come se si trattasse di una partita di scacchi. In questa prima fase di apertura i vari relatori e comunicatori sono stati disposti tatticamente in modo da occupare i punti strategici nella scacchiera dei problemi e delle metodologie. Nessuna mossa chiude, né preclude, tutti i possibili sviluppi del gioco successivo. La partita è ancora apertissima. Il vero clou verrà giocato, con ogni probabilità, nel corso del prossimo appuntamento nell'estate del 1989.

Lastre per lanterna magica dipinte a mano. Sopra, cm 30x7,5, fine secolo XVIII. Sotto, cm 10,5x40, prima metà del secolo XIX.

Bassano: alle origini della visione

Carlo Montanaro

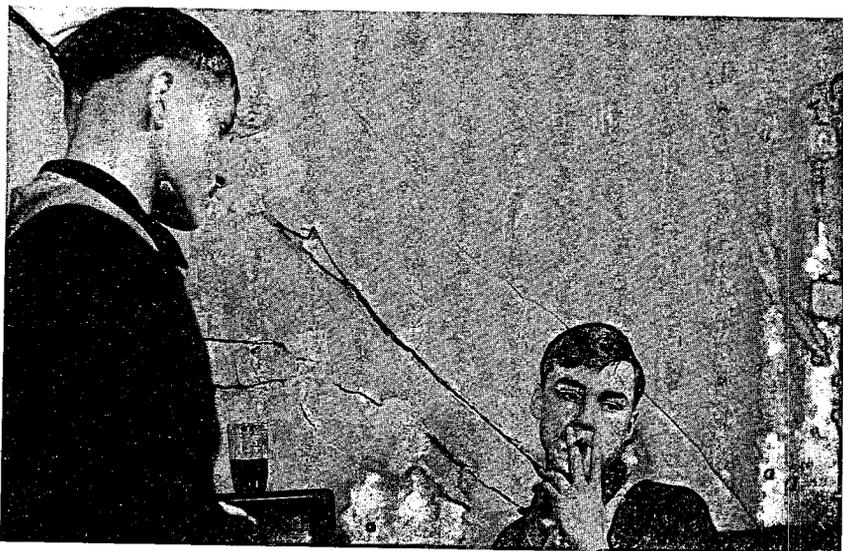
Il "mondo nuovo", ma anche "le meraviglie della visione dal Settecento alla nascita del cinema", sono alla base della mostra che tra luglio e ottobre 1988 ha convogliato a Bassano, patria degli editori settecenteschi di immagini popolari Remondini, materiali rari e preziosi mai presi in esame prima d'ora in modo così sistematico e complessivo. Gian Piero Brunetta e Carlo Alberto Zotti Minici hanno letteralmente saccheggiato i tesori accumulati da Maria Adriana Prolo nel Museo nazionale del cinema di Torino, e le collezioni di privati di mezza Europa. E con l'aiuto della stessa Prolo, di Paola Marini, Franco Fido e Alberto Milano hanno messo a punto un libro-catalogo (Mazzotta, 240 pp., L. 60.000), frutto di anni di attenzione e di ricerche, una vera pietra miliare per una precisa rifondazione degli studi sull'origine della visione, ovvero, sulle radici della storia del cinema.
Chissà se, una volta stabilizzato definitivamente il fenomeno, si potrà anche comprendere se il "mondo nuovo" era più spettacolo o informazione. Perché, per quello che riguarda la "lanterna magica", cugina più che sorella del summenzionato, di studi ne sono stati fatti più d'uno (compreso quello recentissimo in occasione della mostra di Laura Minici Zotti al Caffè Pedrocchi di Padova, con catalogo, sempre curato da Brunetta e Zotti Minici, edito da Marsilio), e pare proprio che — salvo un uso anche strettamente scientifico dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento — effetti, giochi e mirabilie fossero alla base anche dell'illustrazione del documento oggettivo, complice il buio delle sale e il cerimoniale delle proiezioni così simile poi al cinematografo.
Il "mondo nuovo" voleva invece essere ogni nuovo mondo, ovvero la rappresentazione di realtà geografiche lontane, di terre e paesi di cui fino ad allora si poteva venir a conoscenza solo per sentito dire, con la classica "amplificazione" d'informazione, più vicina alle spiritose invenzioni di Jonathan Swift che alle veritiere esperienze di esploratori o viaggiatori. Usava codici consueti, già acquisiti, il "mondo nuovo" ovvero l'incisione replicata in più copie, acquerellata, qualche volta all'origine, più spesso a seconda del gusto del suo "tramite". Poiché la novità era proprio quella. Non dover cioè acquistare preziose ed elaborate stampe — che comunque esistevano, per le classi "alte" — di artisti famosi, né dover andare alla ricerca delle stesse presso i pochi eletti che potevano possederle. Perché il "tramite" (ambulante illuminato) arrivava a domicilio con il suo armamen-

tario, con le sue immagini colorate, manipolate e con il macchinario, un cassone di legno variopinto, con più "oblò" di vetro trattato otticamente, con "illuminazione" interna autonoma che permetteva a più persone contemporaneamente il "vedere"; arrivava l'ambulante nel suo girovagare, come sempre in sintonia con le occasioni più festose e importanti dell'anno, confidando alla sua presenza la dimensione dell'evento. Un evento che si svolgeva alla luce del sole, per le strade, nelle piazze, con l'accompagnamento musicale di una gironda o di un organetto: non possedeva quindi nulla di magico, di misterioso, pur rimanendo come non mai nella sfera del meraviglioso. Rispecchiando, nell'apertura verso una diffusione largamente popolare, quel momento colto ed esclusivo di trapasso tipico tra Seicento e Settecento, tra i residui fantasiosi e spesso paurosi, immanenti, dell'empirismo, e il nascente razionalismo del secolo dei lumi.
Si è a lungo trascurato, storicamente, questo fenomeno. Lo si è equivocamente accostato, reputandolo e descrivendolo come minore, ai lavori dei grandi vedutisti, dei Canaletto, dei Piranesi, dei Marieschi. Forse perché costoro utilizzavano in fase di elaborazione marchingegni tecnologicamente simili, le "camere ottiche" o "camere lucide", per abbozzare dal vero, attraverso obiettivi e specchi, le prospettive che poi reinventavano fissandole con il pennello o meglio, nel caso specifico, con il bulino. E invece le "vedute d'ottica", meno raffinate, più esasperate nella ricerca della rappresentazione dello spazio, trovano il senso compiuto nella loro osservazione tramite lente proprio dentro le "cassele" degli ambulanti o di chiunque se le potesse economicamente permettere utilizzandole in proprio (anche per il cinema, nei primi anni, esistevano attrezzature casalinghe per i ricchi, che proiettavano in esclusiva "filma", magari di proprietà, nel salotto buono).
La questione della qualità era direttamente proporzionale allo sfruttamento — da parte degli editori — degli incisori e delle lastre. E tra i vari editori, collocabili cronologicamente (dai primi decenni del Settecento a metà Ottocento), tra Inghilterra, Italia, Francia e Germania, c'era sin da subito la corsa alla copiatura, sia da originali di maestri emeriti, sia dai rispettivi prototipi (anche se in Inghilterra il copyright esisteva già dal 1734). Ovvero se uno immetteva nel mercato una Piazza San Marco, ispirata anche spudoratamente a Canaletto, gli altri la facevano propria semplicemente adeguandola, se necessario, a formati diversi di stampa (ma si è arrivati anche allo scambio e alla compravendita di rami originali: i Remondini — si è scoperto proprio in quest'occasione — acquisirono perfino le lastre delle incisioni che Visentini aveva tratto proprio da Canaletto, inondando il mercato di "originali").
Poi l'ambulante geniale ci pensava lui a intervenire con i colori, stesi davanti e dietro, operando tagli precisi sulla carta che evidenziassero reali o fantasiose fonti di luce, creando fori e aperture che, tamponati da sottili veline colorate, offrivano trasparenze policrome a una retro-illuminazione. Sì, perché la realistica magia che veniva offerta allo spettatore era quasi esclusivamente limitata alla visione "di giorno" (luce frontale) e "di notte" (luce posteriore) del medesimo soggetto, come è straordinario constatare nel magistrale allestimento di Bassano. Magia che diventa virtuosismo negli interni, o nelle scene di guerra, di incendi, di apoteosi con fuochi artificiali, o nelle scene di fantasia, più rare e suggestive, come le serie

Prospettiva per «mondo nuovo»: Palazzo reale di Torino con effetto giorno e notte. Cm 40x21. Secolo XVIII.

progettate con l'inserimento di qualche parte mobile. Ma era più che sufficiente per volare.
«Ritrovando e studiando sistematicamente queste vedute» ha detto Gian Piero Brunetta «ci è parso di scoprire la prima celebrazione dell'icononauta, iconofago, iconodipendente e iconolatra; di un essere pronto a farsi inghiottire da una macchina che può contenere mondi senza limiti e senza bordi, mondi reali e mondi mentali, che andranno oltre il cinema, oltre la tv, trovando già segnata la strada delle immagini di sintesi.»
Ma "le meraviglie della visione" non si limitano alle "vedute d'ottica". Il Settecento è anche il secolo dell'invenzione della rappresentabilità del fantastico, dei trionfi della scenografia barocca che vanno stabilizzandosi dai fasti delle corti regali o principesche all'interno del luogo finalmente deputato: il teatro. E puntuali e coevi nascono i "diorami", ovvero vere e proprie riproduzioni in miniatura di palcoscenici fissi, arredati, o le serie di piccole incisioni ritagliate che ricreano, poste a intervalli regolari all'interno di "scatole ottiche" con specchio e oculare, la fuga prospettica tipica dell'illusione scenica: cinque quinte sagomate in successione progressiva che conducono al panorama finale. Con soggetti sacri e profani intercambiabili nel manufatto di base che, costruttivamente, nasce come oggetto prezioso, laccato e decorato.
Nel tempo il tutto va da un lato semplificandosi nella dimensione del giocattolo intelligente (i "polyorama panoptique" gli "areaorama", i "cyclorama", e arriviamo alla fine dell'Ottocento); e nell'altro acquistando dimensioni enormi nelle cattedrali della visione, i baracconi di lidophusikon (1781, Londra, pittore e scenografo Jacques de Loutherbourg), di diaphanorama (1815, di Franz Nikolaus Koning), di diorama (1822, di Louis Jacques Mandé Daguerre poi padre putativo della nascente fotografia) e simili (da noi, nelle fiere, più semplicemente "panorami" nei quali tele di grandi superfici sempre dipinte davanti e dietro, attraverso ingegnosi megasistemi di riflessione della luce naturale, facevano fisicamente percorrere allo spettatore mondi ormai novissimi o accadimenti famosi.
Ma nel frattempo è nata la fotografia, oggettiva, all'apparenza — e fa discutere — definitiva. Perfino per "vedere" con suggestione amplificata quelle "stampe" si sente il bisogno di una macchina che Carlo Ponti, ottico e fotografo, costruisce a Venezia nel 1862: è l'"aletoscopio", e si basa, al solito, sulla riflessione.
Insomma, l'icononauta di Gian Piero Brunetta è sempre più ingordo ed esigente, vuol conoscere, immedesimarsi, partecipare, possibilmente divertendosi. E la letteratura ormai lo asseconda precorrendo i tempi, dando per scontato, realizzato, quanto la scienza fa ancora — anche se sempre meno — fatica ad accettare come ipotesi tecnologica. Ma chissà cosa direbbe, oggi, un ambulante savoiardo — erano, quelli della Savoia, tra i maggiori diffusori-venditori delle prime immagini — spiando noi, uomini proiettati verso il XXI secolo, davanti a un televisore, mentre osserviamo i cosmonauti volteggiare nello spazio profondo, ma anche mentre seguiamo un Gran Premio automobilistico con la segreta, inconfessabile speranza di assistere a una morte in diretta, mentre vediamo un terremotato sanguinante, incastrato nei calcinacci, che viene intervistato da un cronista zelante, o mentre aspettiamo che da uno oscuro, orribile pozzo esca vivo il bambino che vi è caduto dentro.

Polonia: la riforma muove i primi passi

Bolesław Michałek

Il cinema polacco sta per attraversare la soglia di una riforma strutturale annunciata e dibattuta nel corso del 1987 e che finalmente ha fatto i primi passi all'inizio del 1988. Devo dire che quando lessi per la prima volta il progetto, ebbi l'impressione che si trattasse di un cambiamento radicale degli orientamenti complessivi di questo cinema. È questo un dato di fatto? Alla luce dei primi mesi di funzionamento di tale nuovo meccanismo, si impongono già alcune conclusioni.
Ma osserviamo innanzitutto il sistema in vigore prima della riforma. Lo conosciamo: un cinema nazionalizzato, caratterizzato dal fatto che gran parte della gestione della produzione era affidata ai cineasti stessi, riuniti nei collettivi di produzione. Tale sistema era stato creato e avviato già nel 1955 (più tardi, con alcune modificazioni, è stato adottato dagli ungheresi, dai tedeschi dell'Est, ecc.). L'idea di partenza era semplice: la cinematografia resta di proprietà dello stato, è finanziata dallo stato; guadagni e perdite finanziarie spettano logicamente all'amministrazione pubblica. Ma l'iniziativa della produzione e il processo di realizzazione di un progetto competono ai cineasti (registi, sceneggiatori, operatori, ecc.) raggruppati in un collettivo. Si cercava di evitare così il duplice inconveniente dell'assetto produttivo tradizionale: la pressione commerciale da un lato, quella amministrativa, statale, dall'altra. Poiché i finanziamenti provenivano interamente dallo stato, quest'ultimo si riservava il diritto di approvare o meno una sceneggiatura proposta da un collettivo. A prima vista questa disposizione sembrava rendere illusoria la libertà di manovra di un collettivo; in realtà non era affatto così. Il sistema, ben collaudato, nel corso di trent'anni si è rivelato relativamente flessibile; l'approvazione di una sceneggiatura dipendeva dal clima politico del momento, la qual cosa — lo sappiamo — è cambiata sensibilmente negli ultimi vent'anni.
Questo sistema presentava evidenti vantaggi. È innegabile come fosse divenuto relativamente facile fare un film in Polonia. In mancanza di sollecitazioni puramente commerciali, non ci si preoccupava in maniera eccessiva di un successo o di un eventuale fiasco; era sufficiente che uno degli otto o nove collettivi presentasse un progetto accettabile per poter girare un film dal costo di parecchi milioni. Alla condizione che esso non entrasse troppo apertamente in conflitto con il punto di vista del regime. Per i cineasti ormai "stabilizzati" — Wajda, Has, Zanussi, Kieslowski, ecc. — la situazione era vantaggiosa. Essi godevano di una libertà di manovra assai vasta — salvo per i soggetti politicamente tabù (tuttavia i criteri

***Dreszcze* di Vojciech Marczewski**

erano mutevoli: la sceneggiatura dell'*Uomo di marmo*, respinta più volte a partire dal 1964, venne approvata nel 1976). Paradossalmente, la cosa più facile era realizzare un film di ricerca estetica, essendo completamente e contemporaneamente assenti preoccupazioni di natura commerciale e politica. Il sistema presentava vantaggi anche per i giovani cineasti. Ogni collettivo aveva la possibilità, e perfino l'obbligo, di affidare regolarmente un progetto a un esordiente. Tale meccanismo assicurava al cinema polacco un afflusso relativamente stabile di "sangue giovane".
Tuttavia il sistema presentava anche svantaggi. A parte le limitazioni di carattere politico, questa relativa facilità di realizzare un film aveva il suo lato negativo. Il cinema non ha potuto sbarazzarsi di una quantità di cineasti i quali — non importa a quale organismo cinematografico appartenessero — sarebbero spariti dalla circolazione dopo il primo film. In Polonia, dopo dieci insuccessi, costoro girano tranquillamente l'undicesimo film. Da un punto di vista più generale, diciamo che questo sistema non era in grado di eliminare la mediocrità. E si trattava sempre di una mediocrità tutta particolare: film senza alcun valore culturale che, oltretutto, erano respinti dal pubblico. In alcuni anni la percentuale raggiunta da questo genere di film arrivava al cinquanta per cento! Mancava quindi a questo assetto un meccanismo regolatore che avrebbe dovuto impedire un siffatto spreco allo stesso tempo culturale e economico.
Numerosi tentativi sono stati intrapresi per incoraggiare un cinema che, senza perdere in qualità, potesse incontrare il favore del pubblico; ma, di fatto, nessuno di questi ha funzionato. E la cosa ancora più discutibile era che l'insuccesso di pubblico non significava necessariamente l'insuccesso del film: il debole afflusso degli spettatori si poteva attribuire all'inerzia, all'incompetenza e perfino alla strumentalizzazione dell'organismo burocratizzato dell'esercizio.
Detto questo, bisogna ammettere che l'ultimo decennio di vita di questo sistema ha prodotto risultati apprezzabili. Penso alla fine degli anni

Settanta, un periodo particolarmente febbrile, dominato da preoccupazioni sociali, morali e politiche: le opere di Feliks Falk, Agnieszka Holland, Krzysztof Kieslowski, Wojciech Marczewski, Janusz Kijowski, Jerzy Domaradzki e altri. Ebbene, questo cinema definito «dell'inquietudine morale» aveva come tema principale la corruzione e la strumentalizzazione sociale. Dunque, ha saputo oltrepassare i limiti del sistema che abbiamo descritto. Nel loro impeto (che spesso, in effetti, andava a scapito dell'elaborazione estetica) questi cineasti hanno saputo raggiungere un pubbblico, forse non vastissimo, ma molto fedele e sensibile al messaggio di questo cinema. Ma questa è già storia: non solo la storia del cinema, ma la storia tout court. Nel dicembre 1981 il cinema ha subito lo shock della "legge marziale", ma le cose non sono cambiate radicalmente. Le strutture produttive sono rimaste grosso modo immutate, se si eccettua la scomparsa di due collettivi, quello denominato "X" diretto da Andrzej Wajda e il "Silesia" di Ernest Bryl. È stata compilata una lista di film proibiti, dove erano inclusi molti film recenti, già in distribuzione. Più tardi, si sono aggiunti a questa lista un certo numero di film completati in seguito.

Gli anni successivi sono stati segnati da due ordini di eventi. Da un lato, vi sono state le uscite dei film bloccati nel 1981; dall'altro, la produzione nuova. Vediamoli nei dettagli. Innanzitutto i film bloccati. Sulla lista figuravano molti film sullo stalinismo: *Matka Królów* (La madre dei Kroll, 1982) di Janusz Zaorski da un romanzo di Kazimiers Brandys, *Był jazz* (C'era il jazz, 1981) di Feliks Falk, *Dreszcze* (Brividi, 1981) di Wojciech Marczewski, *Przesłuchanie* (L'interrogatorio, 1981) di Ryszard Bugajski, *Wielki bieg* (La grande corsa, 1981) di Jerzy Domaradzki. Anche alcuni film su soggetti contemporanei sono stati colpiti dal divieto: tra questi, spiccano *Przypadek* (t.l. Il caso, 1981) di Krzysztof Kieslowski e *Kobieta samotna* (t.l. Una donna sola) di Agnieszka Holland. A partire dal 1983 le stagioni cinematografiche sono state caratterizzate dalle uscite consecutive

Kronika wypadkov milosnych
di Andrzej Wajda

di questi film. Eccetto *Przesłuchanie,* tutti sono stati distribuiti, alcuni sono stati presentati in manifestazioni internazionali (Mosca, Berlino).
Intanto, altri film erano stati realizzati. È vero che la mediocrità era sempre presente e ora, anzi, aveva una punta di volgarità. Ma è anche vero che un certo numero di film seri, esteticamente e socialmente importanti, aveva visto la luce tra il 1983 e il 1987. Kieslowski ha realizzato *Bez konca* (Senza fine, 1984), che affronta senza compromessi gli avvenimenti del 1981. Assieme a *Przypadek,* dapprima proibito e poi fatto uscire nel 1986, quest'opera ha fatto guadagnare a Kieslowski una posizione assolutamente particolare. Feliks Falk ha girato due film, *Idol* (Idolo, 1984) e *Bohater roku* (L'eroe dell'anno, 1987), dei quali soprattutto il secondo sorprende per il suo impegno sociale. Tomasz Zygadło, un giovane regista degli anni Settanta, si è presentato con due opere; una delle quali, *Sceny dzieciece zycia prowincyi* (Scene infantili di vita di provincia, 1984), gli ha procurato un successo artistico. Stesso discorso per Radoslaw Piwowarski il quale, con *Kochankówie mojej mamy* (Gli amanti di mia madre, 1986) e *Pociąg do Hollywood* (t.l. Il treno per Hollywood, 1987), ha tentato di spostarsi sul versante del cinema popolare senza per questo abbandonare un sicuro livello culturale. Ricordiamo infine almeno due prodotti di fantascienza di quell'insolito autore che è Piotr Szulkin: *Koniec cywilizacji* (1984) e *Ga-ga chwała, bohaterom* (Onore agli eroi, 1987) che, con la loro forza visuale e la loro intensità drammatica, hanno portato un nuovo stile nella *science fiction.*
Tra i cineasti maggiormente conosciuti all'estero, Andrzej Waida e Krzysztof Zanussi hanno realizzato alcuni film fuori della Polonia. Wajda *Eine Liebe in Deutschland* (L'amore in Germania, 1983) e *Les possedés* (I demoni, 1987); Zanussi *L'imperatif* (Imperativo, 1982) e *Le pouvoir du mal* (Il potere del male, 1986); nel corso di questi anni essi hanno realizzato opere importanti anche in Polonia: come la nostalgica *Kronika wypadkow miłosnych* (Cronaca di casi d'amore, 1986), Wajda, o *Rok spokojnego słonca* (L'anno del sole quieto, 1984), Zanussi. Non sono forse i loro film più importanti, ma sono opere rispettabili, coraggiose, belle.
In conclusione, bisogna ammettere che è apparsa effettivamente all'orizzonte una nuova generazione degli anni Ottanta, e che è anche di un certo interesse. Ricordiamo almeno qualche nome: Waldemar Dziki, Andrzej Baranski, Marek Koterski, Waldemar Krzystek, Piotr Łazarkiewicz, Magda Holland Łazarkiewicz, Robert Gliński... Il meccanismo che avrebbe dovuto consentire l'alternarsi delle generazioni aveva funzionato senza incontrare ostacoli di rilievo.
Il panorama economico nazionale si deteriorava tuttavia senza sosta. La crisi economica infieriva, ed era la più grave del dopoguerra. Il progetto di riforma si basava sul principio dell'economia di mercato, del libero gioco della concorrenza, del graduale abbandono di un'economia diretta da un unico centro onnipotente, del rafforzamento del settore privato, e così via. L'applicazione della riforma appariva più discutibile di quanto non si credesse; per la popolazione essa si traduceva in una costante inflazione. In quale misura la riforma avrebbe dovuto riguardare le attività culturali e in particolare il cinema? È a malapena accettabile l'idea di basare la produzione cinematografica sul principio di mercato; su questo, siamo d'accordo. Visto il numero ridotto delle sale, l'inerzia e i notevoli costi di

Dall'alto, ***Dreszcze*** **di Wojciech Marczewski,** ***Koniec cywilizacji*** **di Piotr Szulkin,** ***Matka Królów*** **di Janusz Zaorski.**

distribuzione e d'esercizio, il rendimento di una produzione risulta quasi impossibile a completarsi.
Il progetto di riforma della cinematografia, elaborato nel 1987, è una sorta di compromesso tra le esigenze dell'economia di mercato e il finanziamento statale. I collettivi di produzione esistono ancora, ma hanno maggiori responsabilità sul piano finanziario. Ogni collettivo dispone di un certo stanziamento statale; tale fondo, incrementato con gli incassi dell'esercizio, costituisce la base dell'attività del collettivo. In media, gli introiti commerciali devono coprire il 20% del budget di ciascun film, essendo il restante 80% considerato coperto dai fondi pubblici. Un collettivo che nell'arco di quattro anni non sia riuscito a coprire il 20% dei costi di produzione viene considerato fallito.
Tale meccanismo appare "generoso", e sembra non costituire alcuna minaccia per il cinema di qualità. Ma quella piccola parte (il 20% del budget) pagata dagli incassi, non è affatto una quantità trascurabile. Innanzitutto perché, come ho già detto, gli incassi che vengono da un circuito di esercizio antiquato e burocratico sono limitati, di fronte agli alti costi del medesimo. Quindi soltanto una parte degli introiti torna al produttore.
Ma alla base c'è un problema più grave: la diminuzione del pubblico. Le ragioni sono numerose: la televisione, sicuramente, la quale ha migliorato i propri programmi; poi le centinaia di migliaia di videoregistratori e l'esistenza di un vastissimo mercato di videocassette. Ma vi è anche un elemento ancora più importante: una certa convinzione, soprattutto tra i giovani, che il cinema del loro paese non abbia più niente di importante da dire; e che in ogni caso, anche se tratta argomenti sensibili e importanti, non eserciti alcuna influenza sulla realtà.
Oggi, all'avvio del nuovo sistema, si è scoperto che per il momento l'iniziale dotazione statale è più limitata di quanto si credesse e che, di conseguenza, la produzione cinematografica del prossimo biennio sarà fortemente limitata. Eppure nella legge di riforma vi sono anche alcune disposizioni che, per un cinema nazionalizzato, sembrano decisamente inaspettate. La legge attenua in maniera particolarmente sensibile il tradizionale monopolio statale per ciò che concerne tutte le attività cinematografiche. Ormai è legalmente possibile costituire società private che, dietro licenza statale, possano condurre attività cinematografiche per proprio conto. Si può trattare, a seconda delle circostanze, di prestazioni di servizi (tecnici, o di altro tipo) oppure di una regolare produzione di film. La legge prevede anche l'eventualità di affidare le sale cinematografiche (che sono di proprietà dello stato) a privati, nei termini di un contratto d'affitto, lasciando a questi ultimi libertà d'azione.
Tali disposizioni possono costituire un sovvertimento fondamentale della produzione e della distribuzione? Alcuni cineasti hanno già deciso di muoversi autonomamente. L'esempio più eloquente è quello di Andrzej Kondratiuk, che è diventato produttore di se stesso. Ma i film di Kondratiuk, nella loro notevole particolarità, sono opere del tutto singolari. In film come *Głowy Pełne gwiazd* (Le teste piene di stelle, 1981) e *Cztery pory roku* (Le quattro stagioni, 1984) egli si serve di una formula inedita per la Polonia, quella dell'opera strettamente personale, su se stesso e sul suo entourage, sui propri drammi ed esperienze. Aveva anche girato uno

***Przypadek* di Krzysztof Kieslowski**

straordinario film sulla morte del vecchio padre (recitato da lui stesso, dal fratello — anche lui cineasta — dalla sorella, brillante attrice, ecc.).
È quindi logico che cineasti come Kondratiuk vogliano continuare a lavorare al di fuori dei meccanismi tradizionali. Ma è probabile che il cinema polacco, nel suo complesso, proceda sulla medesima strada, poiché il budget delle produzioni regolari va assumendo proporzioni smisurate. Chi vorrà assumersi completamente i rischi relativi al mediocre esercizio, alla diffidenza del pubblico, oltre all'inflazione in corso? Chi vorrà rischiare milioni se lo stesso progetto potrà essere realizzato dai collettivi con una partecipazione statale nella misura dell'80%? È probabile che nel futuro tutto debba essere cambiato. Per il momento, tuttavia, non credo che le nuove misure adottate siano in grado di trasformare radicalmente il corso del cinema polacco.
Qualunque sia la formula del prossimo futuro, c'è una quantità di problemi che i cineasti dovranno affrontare. Tra questi, il più scottante è quello del pubblico. Come convincerlo a tornare nelle sale? Ricorrendo a scene frivole e di gusto discutibile? Molti cineasti lo hanno sperimentato. Il risultato commerciale è stato relativamente apprezzabile, quello artistico si è rivelato pietoso. Oppure facendo ricorso a uno star system "alla polacca", abbandonato e messo in berlina già quaranta anni fa? Ricreando un cinema socialmente importante che, come alla fine degli anni Settanta, ha scosso la giovane società? Per le ragioni già enunciate, non è affatto semplice, non essendo il pubblico più quello di una volta. Ma è pur sempre possibile.

(Traduzione dal francese di Claudio Camerini)

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Sergej M. Ejzenštejn: *L'ottava arte. Scritti 1928-1948* (a cura di Edoardo G. Grossi), Pisa, ETS, 1988, in 8°, 112 pp, s.i.p.

Una piccola antologia di testi ancora inediti in Italia: brevi riflessioni, appunti non sviluppati, trascrizioni di lezioni tenute da Ejzenštejn all'Istituto cinematografico di Mosca, che toccano autori come Majakovskij, Zola, Puškin, Shakespeare e svolgono temi importanti quali il rapporto tra cinema e teatro e la codificazione dei generi. Si tratta dunque di scritti esclusi dal grande corpus dell'opera ejzenštejniana ma che non per questo possono essere definiti minori. Essi aggiungono, come scrive Lorenzo Cuccu nella prefazione, un'altra tessera al mosaico, rappresentano postille e conferme, senza aprire nuovi orizzonti, alla discussione ancora aperta sul pensiero teorico del grande regista sovietico.

Calire Devarrieux e Marie-Christine De Navacelle: *Cinéma du réel*, Paris, Editions Autrement, 1988, in 8°, 128 pp., ill., F. 69.

Accanto al cinema di fiction ne esiste un altro che pur non essendo propriamente documentaristico attinge dalla realtà la sua linfa vitale. È il cinema di Ivens, Rouch, Varda, ma anche quello del Malle di *Alamo Bay*, dell'Imamura di *Ningen johatsu* (La scomparsa di un uomo). Non pretendendo di spiegare a fondo il concetto di realtà legato alla produzione di questi autori, il volume si limita a fornire chiavi di lettura costituite per la maggior parte da dichiarazioni e scritti dei diretti interessati. Al lettore il compito di rintracciare fili rossi e correnti sotterranee che portano da un cineasta all'altro rivelandone divergenze e punti di contatto.

Gianfranco Miro Gori: *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, Firenze, La casa Usher, 1988, in 8°, 114 pp., ill., L. 25.000.

L'assunto di partenza è quello di esaminare il film storico come doppio specchio del periodo fascista, capace di fornire informazioni sulla cultura, non soltanto cinematografica, del ventennio e contemporaneamente di delineare il sapere storico, in un gioco di rimandi successivi dove l'ideologia guida la rievocazione d'epoca e il sentimento della storia si mette al servizio, più o meno indirettamente, della retorica di regime. In definitiva il film storico, che già di per sé rappresenta una forma di storiografia, si muove su due piani che si intersecano: il presente e il passato. Perciò più di ogni altro genere appare congeniale a un regime che vuole fondarsi su una gloriosa tradizione nazionale, proponendosi come continuità e incarnazione di un autentico spirito italico che ha i suoi precedenti nella romanità, negli eroi risorgimentali, nei grandi condottieri della prima guerra mondiale. Non a caso il filone biografico rappresenta, proprio perché si incentra sul culto della personalità, il settore più frequentato e incoraggiato. Accanto a esso si hanno le serie, assai meno cospicue, dei film sull'antica Roma, sul Medioevo e sul Rinasci-

mento nonché quelle più diffuse che riguardano il Risorgimento e la Grande Guerra. In totale il film storico costituisce circa un quarto dell'intera produzione di fiction del ventennio nero.

Franco Montini (a cura di): *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*, Venezia, Marsilio, 1988, in 8°, 258 pp., s.i.p.

Franco Montini: *I novissimi. Gli esordienti nel cinema italiano degli anni '80*, Torino, Nuova Eri, 1988, in 8°, 236 pp., L. 24.000.

Due testi complementari su un fenomeno, quello degli esordi, ancora assai poco indagato, rimasto immerso nel caos e nell'indistinzione del flusso di attualità. Mentre la critica tarda a esprimere, salvo qualche giudizio perentorio, sovente negativo, un articolato tentativo di interpretazione complessiva, ci si chiede se ciò sia dovuto all'aspetto sfuggente, indefinito e amorfo dell'oggetto in esame. Gli esordienti degli anni Ottanta sembrano infatti accomunati da una serie di vuoti e di mancanze più che da qualche filo connettivo, da precise linee di forza. Intanto vengono dal nulla, come scrive Micciché nel saggio che chiude il primo volume, sono eredi senza padri, non hanno elaborato nessun terreno comune di aggregazione, sia a livello di poetiche, sia di strategie produttive. I "novissimi" spuntano numerosi e quasi casualmente a lato della vecchia industria che non li ingloba, sono indipendenti per necessità più che per vocazione. La precarietà economica all'insegna della quale si sviluppa il loro cinema appare, salvo qualche eccezione, un comun denominatore imposto anziché il frutto di una progettualità definita. Non esistono inoltre caratteristiche nette e peculiari per parlare di movimento, di tendenza, talvolta neppure di aria di famiglia, perché le parentele che si instaurano tra i film dei giovani esordienti sembrano evocare soltanto un comune quanto indeterminato disagio, un'incertenzza anche esistenziale che si manifesta in «balbettii» privi di frasi forti e di temi portanti. Ci sono eccezioni, talenti riconoscibili, ritratti che possono già essere abbozzati. E, d'altra parte, il fenomeno si impone più per la quantità che per la qualità dei titoli proposti, molti dei quali sono subito condannati a una clandestinità forzata, in mancanza di un adeguato sfruttamento commerciale e di circuiti alternativi per la circolazione. Fatto, quest'ultimo, che penalizza in maggior grado i corto e mediometraggi, ovvero il settore dove i giovani registi hanno elaborato i loro interventi più originali e creativi.
A lato di questi film "invisibili" si distende una massa di opere "indistinguibili", secondo la definizione proposta da Montini, cioè di prodotti che continuano senza differenziarsi certi filoni del vecchio cinema commerciale, anche di quello più deteriore. Ma al di là dei risultati, le dimensioni del fenomeno "esordi" appaiono significative, sempre secondo Montini, per la nuova voglia di cinema che lasciano trasparire, un vero e proprio tratto generazionale che distingue i registi degli anni Ottanta impegnati nella pubblicità e nel video, cresciuti e decisi a operare dentro l'egemonia sempre più schiacciante dell'immagine. Il rischio tuttavia rimane quello della proliferazione di immagini che non mostrano e di film che non raccontano neppure più l'impossibilità di raccontare.
I due libri in questione ci mettono davanti a questi e altri problemi seguendo approcci diversi alla stessa materia. Il primo, che è stato presentato a Pesaro nell'ambito della rassegna "Il nuovo cinema italiano 1975-1988", ha una struttura antologica e abbraccia un arco temporale più ampio. In esso la giovane critica si cimenta con il giovane cinema cercando linee interpretative, panorami generali, soffermandosi sulle personalità emergenti, sui generi, sulle figure professionali. Nel secondo Montini privilegia l'informazione delineando ottanta ritratti di esordienti nel lungometraggio che parlano in prima persona del proprio lavoro. Un breve commento critico completa ogni scheda monografica. Ne risulta un panorama abbastanza completo eppure già da aggiornare. Nel periodo in cui il libro è stato

dato alle stampe altri esordi, anche prestigiosi, sono infatti venuti ad arricchire la rosa dei nomi, segno se non altro della vitalità di una situazione in movimento.

Julianne Burton: *Cinema and Social Change in Latin America*, Austin, University of Texas Press, 1988, in 8°, 302 pp., ill., s.i.p.

Studiosa delle cinematografie del Sudamerica, Julianne Burton ha incontrato nel corso degli anni gli esponenti più in vista. Testimonianza del lavoro di indagine sono le venti interviste del volume, che non si limitano a tracciare un quadro delle poetiche di Patricio Guzmán o Raul Ruiz, ma vanno molto più a fondo, restituendo il clima di lotta, l'impegno politico che accomuna i cineasti sudamericani. Vari gli argomenti affrontati. Rocha parla del Cinema Novo e del peso della cultura popolare, Birri teorizza le strade del realismo, Sanjinés rileva i legami tra documentarismo e politica; ma tutti, come si diceva, riconducono il discorso su un piano comune, fortemente influenzato dall'idea di un cinema specchio della cultura di un popolo e delle sue lotte per affermarla.

Francesco Bono: *Nuovo cinema olandese 1966-1987*, Roma, Aiace, 1988, in 8°, 138 pp., ill., s.i.p.

I film di Paul Verhoeven, Jos Stelling, Orlow Seunke e Fons Rademakers hanno imposto all'attenzione internazionale il cinema olandese degli anni Ottanta, suscitando un desiderio di conoscenza prima soltanto episodico e marginale. Questa è la prima storia del cinema olandese pubblicata in Italia, un breve excursus dall'inizio del secolo agli anni Sessanta, cui si aggiunge una trattazione esauriente dell'ultimo ventennio. Completano il volume una serie di interviste con i maggiori registi e una filmografia dal 1980 al 1987.

Mario Guidorizzi: *Cinema americano 1960-1988*, Verona, Mazziana & Lanterna, 1988, 670 pp., ill., L. 50.000.

Secondo volume di una filmografia del cinema americano che in precedenza aveva preso in esame gli anni d'oro di Hollywood. C'è anche un'appendice dedicata ai premi Oscar.

Roberto Chiti, Josè Pantieri e Paolo Popeschich: *Almanacco del cinema muto italiano*, Forlì, Centro studi cinetelevisivi, 1988, in 8°, 240 pp., ill., L. 26.000.

Trentacinque anni di cinema, dal 1895 al 1930, presi in esame seguendo tre linee fondamentali di ricerca: gli attori e i registi, le case di produzione, il panorama storico e culturale. Scritto a sei mani — nessun saggio è siglato autonomamente — il libro offre un panorama del cinema muto italiano non particolarmente approfondito, ma sufficiente per chi si addentri per la prima volta nella materia.

Lee Young-il: *The History of Korean Cinema*, Seoul, Motion Picture Promotion Corporation, 1988, in 8°, 504 pp., ill., s.i.p.

Cinematografia sconosciuta ai più, quella coreana può al contrario fornire sorprese a chi si addentri con un po' di coraggio nel labirinto di nomi e film impronunciabili per l'occidentale. Allo scopo di farsi conoscere all'estero il cinema coreano si promuove attraverso un'organizzazione statale, la Motion Picture Promotion Corp., che è poi la casa editrice di questa interessante storia. Politicamente un paese

difficile, la Corea ha trovato ugualmente la via per esprimersi a livello artistico. L'industria cinematografica non conosce crisi e pur essendo attualmente influenzata dalla produzione di Taiwan e Hong-Kong sa allo stesso tempo esibire umori e tradizioni tipicamente nazionali che affiorano in special modo nei melodrammi di origine letteraria tanto calorosamente accolti dal pubblico. Corredato di foto, dizionario e notizie pratiche, il libro è stampato in due lingue: coreana e inglese.

Pauline Kael: *Kiss Kiss Bang Bang. Film Writings 1965-1967*, London/New York, Marion Boyards, 1987, in 8°, 404 pp., £. 18.95.

Pauline Kael: *State of the Art. Film Writings 1983-1985*, London/New York, Marion Boyards, 1987, in 8°, 404 pp., £. 18.95.

Raccolta delle recensioni apparse sul «New Yorker».

Alberto Morsiani (a cura di): *Rosso italiano 1977-1987*, Verona, "Sequenze" n. 7, 1988, in 8°, 106 pp., s.i.p.

Tra i generi del cinema italiano l'horror si è affermato, fin dagli anni Sessanta, come una presenza costante, pur nella sua marginalità e nell'assenza quasi totale di riconoscimenti, almeno a livello di critica. Esiste dunque una tradizione italiana che non ha riscontri nelle altre cinematografie europee e che può vantare nomi ormai affermati internazionalmente come Dario Argento. «L'horror italiano» scrive Fabio Giovannini nell'introduzione al volumetto «è un cinema che in molti casi sta all'altezza delle più fortunate produzioni americane di genere ed è penalizzato se mai solo da incomprensibili logiche distributive». Esso esprime una sua caratteristica linea visionaria, in cui il gusto per l'immagine prevale sulla costruzione originale dell'intreccio. Può contare su tecnici preparati, su professionalità non più soltanto artigianali e su autori più o meno specializzati di cui il libro offre un elenco completo e una serie di ritratti particolari: Dario Argento, Lamberto Bava, Lucio Fulci, Michele Soavi e Sergio Stivaletti.

Silvano Mezzavilla (a cura di): *Cinema in fumetto*, Montepulciano, Editori del grifo, 1988, in 4°, 128 pp., ill., L. 15.000.

Miti di celluloide e miti di carta. Gli eroi dello schermo passano sulle pagine senza sforzo, reincarnandosi in tratti di matita ora veloci ora morbidi ora nervosi. Che il cinema, ma soprattutto i suoi volti, abbiano da sempre influenzato i fumetti non è un mistero; più difficile semmai riconoscere gli amori cinematografici di questo o quel disegnatore. Il volume lascia parlare i grandi delle stripes italiane, liberi di dichiarare passioni e odi, modelli palesi e ispirazioni nascoste. Infatti se Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Louise Brooks, John Wayne sono gli eroi facilmente individuabili di molti disegnatori, ai nomi di Kubrick, Spielberg, Mazursky spesso devono necessariamente condurre le dichiarazioni degli interessati. Le immagini cinematografiche sono molte volte filtrate, cosicché scoprire che Disegni e Caviglia amano i Monty Pyton, Crepax ama Bergman, Milo Manara ama Fellini diventa un gioco per iniziati. A quando un libro sul cinema che "ruba" ai fumetti, visti i recenti film, da *Snack bar Budapest* a *Valentina*, dichiaratamente eredi delle strisce?

Joseph Gillis: *The Screen Writer's Guide*, New York, Zoetrope, 1987, in 8°, 160 pp., $ 9.95.

Seconda edizione aggiornata di una guida che insegna, o ha la pretesa di insegnare, agli aspiranti sceneggiatori come farsi produrre un soggetto. Consigli se ne trovano

pochi, in compenso pagine e pagine di indirizzi utili per chi voglia contattare direttamente produttori, agenti, case di produzione, televisioni private, associazioni.

Ben Brady e Lance Lee: *The Understructure of Writing Film & Television*, Austin, University of Texas Press, in 8°, 274 pp., s.i.p.

All'interno di una sceneggiatura cos'è una crisi drammatica? Come si costruisce il climax? Come si sviluppa un conflitto di caratteri? A queste domande e ad altre ancora rispondono due esperti, entrambi sceneggiatori con esperienze di insegnamento in università degli Stati Uniti. Seguendo un percorso a metà tra la teoria e la pratica, sono rese chiare le tecniche per imparare a scrivere, partendo sempre dal presupposto che sceneggiatori si diventa, non si nasce. Le regole sono rigide, e soltanto il passaggio corretto da un anello narrativo all'altro rende la sceneggiatura accettabile. Sul piano pratico gli studenti sono invitati a analizzare i meccanismi narrativi di alcune scene fondamentali di film dalla sceneggiatura perfetta quali *Fronte del porto, Il laureato, Il padrino, Kramer contro Kramer.*

«Script». Storie e scritture per il cinema e la televisione, Roma, n. 1, settembre 1988, in 8°, 84 pp., ill., L. 6.000.

Primo numero di una rivista che merita di essere segnalata per aver colmato un vuoto all'interno dell'editoria cinematografica. Non esistevano infatti fino a oggi spazi per gli scrittori di cinema, che hanno sempre pubblicato le loro storie su pagine specializzate in spettacolo o su libri. «Script» invece è scrittura per il cinema, e quindi soggetti, trattamenti e sceneggiature inediti, dichiarazioni sull'argomento di personaggi famosi, interviste. Sul n. 1 merita uno sguardo particolare "Il cormorano", sceneggiatura inedita di Franco Solinas e Costa-Gavras.

Jacques Prévert: *Jenny. Le quai des brumes*, Paris, Gallimard, 1988, in 8°, 500 pp., ill., F. 150.

Le sceneggiature scritte per Marcel Carné, con una prefazione del regista.

David James e Roberto Andò: *Il Siciliano nel film di Michael Cimino*, Palermo, Novecento, 1987, in 4°, 160 pp., ill., L. 45.000.

Rivisitazione della vita di Salvatore Giuliano a partire dal film di Cimino. Incongruenze e identità tra il Siciliano realmente esistito e quello cinematografico sono messe in luce dagli autori, che sembrano tutto sommato abbastanza concordi con la lettura mitica fatta dal regista americano.

Lina Wertmüller: *Iris e lo sceicco*, Torino, Nuova Eri, 1988, 232 pp., in 8°, ill., L. 22.000.

Romanzo tratto da un radioracconto in 32 puntate trasmesso a partire dal giugno 1988 su Radiouno. Le avventurose vicende di Iris sono illustrate da Milo Manara.

Luis Buñuel: *Goya 1928*, Paris, Jacques Damase Editeur, 1987, in 8°, 126 pp., ill., s.i.p.

Fortunosamente ritrovato a Saragozza, il manoscritto buñueliano è la biografia quanto mai falsata e rivisitata del pittore spagnolo. Diviso in tre atti come un

dramma teatrale — la giovinezza, la gloria, l'esilio —, *Goya 1928* testimonia del grande potere di evocare le situazioni per immagini posseduto da Buñuel. Il fascino maggiore del libro non è racchiuso però nel piacere di aver ritrovato un testo non noto, quanto nello scoprire un Buñuel misterioso e attratto dal paranormale più di quanto non lascino già trapelare i suoi film. Alla base dell'interesse per Goya c'è infatti la forte sensazione da parte del regista di avere un misterioso legame col pittore di Saragozza. Reincarnazione? No, soltanto una intensa affinità elettiva, che tuttavia il regista di *Viridiana* spingeva fino a trovare molti punti di contatto fra la sua vita e quella di Goya.

Eric Rohmer: *La mia notte con Maud*, Torino, Einaudi, 1988, in 8°, 226 pp., L. 24.000.

Storie minimali risolte in una notte, corteggiamenti fraintesi, iniziazioni affettive, tradimenti, riconciliazioni. I racconti morali di Rohmer traggono spunto da situazioni quotidiane, brevi parentesi di vita che appartengono a ognuno di noi, e in cui ognuno si può riconoscere. Nati sulla carta oltre venti anni fa, *La mia notte con Maud* e le altri brevi storie sono state portate sullo schermo dal registra tra il 1962 e il 1972. Pubblicate con tanto ritardo in Italia, rappresentano una conferma del linguaggio rohmeriano, al cinema come sulla carta sempre in punta di penna, attento ai sentimenti e alle emozioni improvvise, mai spettacolare o sopra le righe. Ancora una volta la complessità dell'universo interiore dei personaggi rimane il nodo centrale dell'indagine. Ed è una gioia — almeno per il pubblico femminile — scoprire che dietro storie narrate in prima persona da protagonisti maschili, brillano positive figure di donna, elemento irrazionale e al tempo stesso fulcro vitale della concezione rohmeriana della vita.

Rainer Werner Fassbinder: *I film liberano la testa*, Milano, Ubulibri, 1988, in 8°, 120 pp., L. 15.000.

Traduzione italiana di *Filme Befreien Den Kopf*, una raccolta di testi fassbinderiani pubblicata in Germania nel 1984, a cura di Michael Töteberg. Il titolo riprende una frase del regista sul cinema di Douglas Sirk a cui è dedicato lo splendido scritto che apre il volume. Si tratta di un collage di riflessioni sui propri film e sui film degli altri: dichiarazioni d'amore (Sirk), appunti critici (Chabrol), ritratti (Schygulla), presentazione di opere, talvolta soltanto brevi descrizioni di stati d'animo.
La scrittura di Fassbinder è sempre viscerale, non c'è una parola che non aderisca al corpo e non risuoni da lontane profondità. Ogni passo è un'intersecazione tra sentimenti e immagini, tra vita e cinema, questo binomio così caratteristico dell'artista decadente che ha improntato non soltanto la vicenda espressiva del cineasta, vale a dire la sua poetica, ma anche i modi stessi della sua esistenza. Non è facile ritrovare nella pagina percorsi così pregnanti e vivi, pur nella loro letterarietà, di amore e disperazione, dove il cinema appare, proprio come la vita, «un'essenza amorosa, di tenerezza e voluttà».

Luciano De Giusti (a cura di): *Nelo Risi. Il cinema, la poesia*, Pordenone, Antenna Cinema, 1988, in 8°, 92 pp., s.i.p.

Di Nelo Risi fino a oggi si è parlato forse più nelle storie letterarie che in quelle cinematografiche. Il libro, nato come catalogo della retrospettiva allestita nell'ambito dell'ottava edizione di Antenna Cinema, rappresenta la prima monografia sulla sua attività di regista nel cinema e nella televisione. Non dimenticando, ovviamente, i percorsi paralleli, l'andirivieni da un medium all'altro in cui consiste la particolarità della vicenda autoriale di Risi.

Sul pendolarismo dalla parola all'immagine è appunto incentrato il saggio con cui De Giusti apre il volume, un'analisi lucida e appassionata intorno alla fascinazione di questo cammino fatto di congiunzioni e separazioni, scarti e rinvii, e seguito in tutte le sue più interne cadenze. Altri articoli, di Giorgio Gosetti e Luciano Caniato, riguardano rispettivamente l'attività televisiva e quella poetica. Una scelta di scritti e la pubblicazione di alcuni soggetti non realizzati arricchiscono la parte antologica del volume, corredato di una filmografia completa.

Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, a cura di V. Nadai, Milano, Ubulibri, 1988, 215 pp., ill., L. 30.000.

Il cinema di Tarkovskij potrebbe essere definito, parafrasando il critico russo Belinskij, "un'enciclopedia dello spirito russo": un'opera imponente, complessa, densa di stratificazioni culturali, che testimonia al tempo stesso una esemplare autonomia intellettuale e un legame profondo e costante con un preciso filone della cultura e dell'arte russe.
Benché differenziato in sette tappe, il cinema tarkovskiano si sviluppa lungo una traiettoria ellittica o curvilinea, in cui ogni film sembra inanellarsi e concatenarsi con quello precedente. Esso pullula di segni, motivi, atmosfere e allusioni ricorrenti che ne determinano l'unità poetica, la continuità stilistica, l'identità "autoriale". Tali film rappresentano i tasselli di un discorso poetico coerente e personalistico, che il regista sovietico ha sviluppato come un itinerario nella coscienza dell'uomo: un "viaggio" segnato dalla ricorrenza di certe costanti tematiche e simboliche, e arricchito dall'emergere di sempre nuovi rovelli esistenziali e psichici, di nuovi furori e umori, di nuove e urgenti tensioni spiritualistiche. In tal modo Tarkovskij è pervenuto a una poetica originalmente e profondamente ispirata, a un senso delle cose che diviene sempre immagine del mondo, secondo una visione umanistica che è andata vieppiù acquistando risonanze "religiose" e "irrazionalistiche", sfumature tendenti verso il misticismo, accenti visionari, e un rifiuto sempre più inconciliabile e netto dei semplici e rassicuranti schemi della "ragione"; un rifiuto che cela però in ogni caso una grande ricchezza poetica e una fervida, irriducibile tensione verso l'uomo e verso l'umano.
Di tale tensione e di tali istanze morali si nutre *Scolpire il tempo*, scritto da Tarkovskij in un arco di 16 anni, dal 1970 al 1986, tra Mosca e Parigi. Scandito in nove capitoli, più un'introduzione e un'appendice sull'ultimo, testamentario film del regista, *Scolpire il tempo* appare strutturato come una sorta di "diario di viaggio" ("L'inizio" e "Conclusione" sono i simbolici titoli dei due capitoli che rispettivamente aprono e chiudono la silloge di scritti), nel quale sono raccolte riflessioni, considerazioni, confessioni, atteggiamenti, annotazioni simboliche, suggestioni spiritualistiche — cariche a loro volta di implicazioni, rimandi, riferimenti culturali, doppi segni, parallelismi, ambiguità — elaborate dal regista lungo il suo itinerario artistico.
Rinvenendo nel tempo l'elemento costitutivo della materia cinematografica nella sua globalità e il termine che definisce lo specifico filmico del cinema (che è "quello di fissare il tempo", di fissare la realtà nella sua essenza temporale), Tarkovskij propone una sintomatica definizione del vero mestiere del regista cinematografico: "scolpire il tempo", appunto, ovvero manipolarlo, agire su di esso come lo scultore fa con il blocco di marmo, deformarlo, dilatarlo o restringerlo, prolungarlo o contrarlo, sostenerlo o frantumarlo. «La deformazione del tempo» scrive Tarkovskij «è un procedimento per dare ad esso espressione ritmica... È attraverso la percezione del tempo, attraverso il ritmo, che il regista manifesta la propria individualità» (p. 114).
Dall'idea del "Tempo impresso sulla pellicola" trova così sviluppo l'appassionato e appassionante percorso di riflessioni e pensieri dell'autore attraverso l'intricato ordito della materia cinematografica, della quale Tarkovskij analizza i più svariati

aspetti, seguendo i suoi molteplici rivoli: i rapporti tra cinema e letteratura, la verità poetica dell'immagine cinematografica, la messa in scena, il montaggio, l'impiego della musica e del materiale sonoro nel suo complesso, l'importanza del colore e delle soluzioni cromatiche ai fini della definizione figurativa del film, il rapporto tra il regista e gli attori, e quello più complesso tra autore e pubblico e tra artista e popolo, l'idea del film e della sceneggiatura, la valenza poetica dei sogni, della memoria e dell'infanzia, l'uso delle metafore e dei simboli (e la complessità e multiformità dei significati che essi comportano), il significato, le funzioni e le possibilità comunicative della creazione artistica che implica, da parte dell'artista, un'«appassionata tensione verso la verità».
Confermandosi essenzialmente speleologo dell'interiorità ed esploratore dei territori incerti dell'Io e dell'immaginario individuale e collettivo, Tarkovskij ci consegna, con i suoi scritti, non soltanto un prezioso trattato di estetica cinematografica, ma anche, e soprattutto, una "dichiarazione di fede" e di poetica, una confessione spirituale che ha costantemente come preciso termine di riferimento l'uomo con i suoi insopprimibili bisogni e le sue esigenze più profonde, l'arte come possibilità di comunicazione e veicolo di un umanesimo le cui fondamenta sembrano sempre più vacillare all'interno della nostra contraddittoria contemporaneità. È così che *Scolpire il tempo*, saldamente raccordato alla parabola esistenziale del regista e attraversato da quello stesso filo rosso che solca tutto il territorio del suo cinema, appare in definitiva come un commosso invito agli uomini a ritrovare la loro realtà concreta, personale, autentica, come un possente richiamo alla salvaguardia dell'integrità morale dell'uomo e della sua memoria storica, al rispetto per l'individuo e per la sua ricchezza spirituale, per la conquista e l'affermazione di un'altra "ragione". *(franco vigni)*

Hélène Wlodarczyz (a cura di): *Tadeusz Konwicki, écrivain et cinéaste polonais d'aujourd'hui*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1986, in 8°, 148 pp., ill., F. 95.

Konwicki è un grande nome della cultura polacca, che si afferma inizialmente come scrittore del realismo socialista per approdare in seguito a opere problematiche in cui affronta con un nuovo sguardo critico i problemi della storia e della realtà del proprio paese. Il suo interesse per il cinema accompagna, quasi fin dall'inizio, la carriera letteraria. Dopo una prima esperienza di critico e di sceneggiatore Konwicki firma nel 1958 la sua prima regia, *Ostani dzień lata* (L'ultimo giorno d'estate), con cui si afferma a Venezia. Nei venti anni successivi riesce a girare soltanto sei film che seguono lo stesso destino dei romanzi: l'ostilità e la censura delle autorità ufficiali.
Di questa straordinaria e ricchissima vicenda creativa il libro documenta tutti i passaggi, tutti i nuclei tematici, attraverso la traduzione di testi critici ancora inediti in Polonia e i contributi analitici di professori universitari francesi a cui si deve, tra l'altro, la stessa iniziativa editoriale del volume. Vanno segnalati, infine, la sezione antologica che presenta alcuni scritti di Konwicki non ancora pubblicati in Francia e il prezioso corredo bibliografico e filmografico posto in appendice.

Marco Zatterin: *Il circo volante*, Roma, Aiace, 1987, in 8°, 60 pp., ill., s.i.p.

Viaggio nel grottesco pythoniano (o nel grottiano pythonesco) dichiara il sottotitolo di questo libro, introducendo già col gioco di parole il lettore nell'universo incredibile e sconvolgente dei Monty Python. Conosciuto in Italia grazie al successo del film *Il senso della vita*, il gruppo comico inglese aveva cominciato a mettere sotto shock via etere i cittadini britannici. È alla Bbc infatti che nel 1969 fanno il loro ingresso John Cleese, Graham Chapman, Michael Palin, Eric Idle, Terry Gilliam e Terry Jones, sovvertendo rapidamente i canoni dell'umorismo. Superate le barriere

del buongusto i sei Phyton sparano in faccia al pubblico immagini e battute a ritmo vertiginoso, disegnando situazioni ai limiti dell'accettabile, cosicché la Bbc tenta più volte di toglierli dal palinsesto, nonostante gli indici di ascolto parlino a loro favore. Irriverenti, geniali, poliedrici, i Monty Phyton dal 1970 in poi si danno a un'attività frenetica, lavorando su più fronti: appaiono in televisione, fanno teatro, scrivono libri e sceneggiature, recitano per altri, senza un attimo di sosta e senza perdere la carica aggressiva che li contraddistingue.
Di questa attività vissuta fuori degli schermi cinematografici non è rimasto molto, e agli estimatori non britannici dei Monty neanche il ricordo di trasmissioni televisive memorabili. Proprio per colmare le lacune *Il circo volante* vuole essere una sorta di memoria scritta sul passato dei Monty Phyton's Flying Circus — tale è il nome completo del gruppo — aiutando a capire i percorsi che li hanno portati dapprima a lavorare tutti insieme per il cinema e poi a separarsi, pur continuando a vedersi e a elaborare progetti comuni per un domani che si spera non troppo lontano. Chi voglia sapere dunque da dove nasce la visionarietà di *Brazil*, realizzato da Gilliam nel 1985, o il sarcasmo pungente e sfacciato di *Personal Services*, firmato da Jones nel 1987, ha qui modo di orientarsi. Ma non speri di trovare finalmente spiegato "il senso della vita". È un segreto che conoscono solamente quei folli del circo volante!

Herve Dalmas: *Truffaut*, Paris, Rivages, 1987, in 16°, 148 pp., ill., F. 39.

Michel Maheo: *Robert Aldrich*, Paris, Rivages, 1987, in 16°, 162 pp., ill., F 42.

Jerome Jacobs: *Billy Wilder*, Paris, Rivages, 1988, in 16°, 194 pp., ill., F. 45.

Giunta a quasi venti titoli la collana Rivages/Cinéma continua a proporre ritratti critico-biografici di registi particolarmente cari ai cinéphiles. A contraddistinguere la scelta della casa editrice sembra essere infatti un grande amore per quegli autori delle cui opere si sono nutriti intere generazioni di cineasti e di semplici appassionati. Accanto a Welles, Hitchcock, Ray i nomi di Aldrich, Wilder e Truffaut rappresentano una conferma dell'indirizzo scelto. Sia Aldrich sia l'"emigrante" Wilder sono i rappresentanti di un'Hollywood anomala: messa a nudo quella dell'autore di *Viale del tramonto*, amata e odiata quella dei film bassamente commerciali alternati alle prove autoriali del regista di *Grissom Gang*. E anche Truffaut del resto è un cineasta particolare, amato di un amore che oltrepassa le immagini dello schermo, e che lo investe in quanto uomo, con i suoi slanci, le emozioni, il senso di familiarità e dolcezza emanato dal volto.
Non si pensi però a libri per addetti ai lavori, il pregio maggiore di queste monografie è anzi quello di essere esaustive e altrettanto chiare.

AA.VV.: *Wim Wenders*, Paris, Ramsay, 1987, in 8°, 160 pp., ill., F. 120.

Edizione aggiornata di un volume apparso nel 1981. La monografia raccoglie scritti di vari studiosi, estratti di sceneggiature, oltre a interviste a Hanns Zischler, Susan Ray e allo stesso Wenders.

AA.VV.: *John Huston*, Paris, Dossier Positif-Rivages, 1988, in 8°, 192 pp., ill., F 79.

Redatto poco dopo la morte del regista, il volume contiene una serie di saggi che ne ripercorrono cronologicamente la carriera. Particolare significato acquistano all'interno della monografia alcuni scritti di Huston, che oltre a ricordare Eugen O'Neill e Humphrey Bogart espone le sue idee sulla fotografia, sull'importanza che essa ha per la riuscita di un film. Di grande interesse anche l'intervista in cui il regista parla di *Gente di Dublino*, il suo ultimo film, vera e propria opera testamentaria.

AA.VV.: *Federico Fellini*, Paris, Dossier Positif-Rivages, 1988, in 8°, 192 pp., ill., F. 85.

Ecco un autore del quale sembra si sia detto tutto e che al contrario si rivela carico di misteri da sondare. Dedicandogli il volume la casa editrice Rivages, in collaborazione con i critici della rivista «Positif», persegue l'intento di rendere il più chiaro possibile il groviglio di idee e umori che animano il cinema del maestro riminese. Costruito secondo uno schema che analizza film per film, il libro è di agile lettura e ricco di spunti critici, tuttavia, essendo per la maggior parte elaborato su testi già apparsi in «Positif», vengono a mancare saggi su *Il bidone*, *Luci del varietà* e *Lo sceicco bianco*. Era forse l'occasione per rimediare scrivendo alcune note di analisi.

André Brunelin: *Gabin*, Paris, Robert Laffont, 1987, in 8°, 636 pp., ill., F. 210.

Intitolata lapidariamente, la biografia scritta dal critico e sceneggiatore Brunelin è una sorta di monumento — il numero delle pagine è significativo — all'attore di *Quai des brumes*. Grande amico di Gabin, l'autore ne restituisce con estrema sincerità vizi e virtù, debolezze e slanci vitali, lati intimi e momenti pubblici.

Hélène Falconetti: *Falconetti*, Paris, Editions du Cerf, 1987, in 8°, 276 pp., ill., F. 87.

Scritto dalla figlia, il ritratto di Renée Falconetti supera gli schemi della biografia. Redatto dopo la morte tragica di Gerard Falconetti, figlio dell'autrice e anch'egli attore, il libro è una sorta di viaggio a ritroso alla ricerca dei motivi psicologici che hanno segnato tanto amaramente i destini dei due Falconetti. Anche l'attrice infatti morì appena quarantenne, vittima forse di un successo che non aveva mai accettato completamente. *Falconetti* non deve quindi essere letto come la storia di attori, ma come un romanzo sul percorso interiore di due esseri umani che non hanno saputo superare la schizofrenia di possedere una vita pubblica e una vita privata troppo diverse tra loro.

Tullio Kezich e Piero Maccarinelli (a cura di): *Da Roth a Olmi. La leggenda del santo bevitore*, Siena, Nuova Immagine Cinema, 1988, in 8°, 176 pp., ill., L. 30.000.

Il libro ricostruisce con grande ricchezza di documentazione la storia del film che ha vinto il Leone d'oro a Venezia 1988 fin dai tempi in cui il produttore Roberto Cicutto comincia a interessarsi all'adattamento cinematografico della novella di Roth. Siamo nel 1983. Tre anni più tardi il progetto viene affidato a Olmi su suggerimento di Lalla e Tullio Kezich. Quest'ultimo partecipa con il regista alla stesura della sceneggiatura qui pubblicata nella sua versione letteraria. Il momento successivo riguarda la ricerca del set di cui si raccontano i vari stadi, dall'analisi preliminare delle fonti e dei documenti riguardanti il periodo parigino di Roth, al ritrovamento degli ambienti originali in una città ormai sottoposta a enormi cambiamenti urbanistici. Anche nell'ambientazione il film segue alla lettera il racconto, come testimonia il confronto tra le foto d'epoca e il set, spogliato per quanto possibile dei riferimenti troppo attuali e anzi sospeso in un'aria quasi atemporale.
Un'altra sezione del libro riguarda la scelta degli attori, le caratteristiche inconfondibili delle facce di Olmi, i criteri che hanno orientato il regista verso Rutger Hauer come protagonista, in un ruolo decisamente anomalo rispetto a quelli recitati in precedenza, eppure straordinariamente calzante, perfetto. Infine Tullio Kezich ci porta, attraverso un'intervista con il cineasta, dentro le dichiarazioni di poetica, dove si delineano il metodo interiore di lavoro, i criteri della trasposizione dalla letteratura al cinema, le diverse suggestioni del testo e dell'immagine. Al rapporto tra Olmi e Roth è inoltre dedicata la prefazione di Claudio Magris, un omaggio appassionato a due autori diversamente grandi nell'autonomia delle loro creazioni poetiche alimentate da una comune idea religiosa del mondo.

Lina Wertmüller commissario straordinario

In data 5.9.1988 il ministro per il turismo e lo spettacolo, Franco Carraro, considerato che il Centro sperimentale di cinematografia ha trasmesso, per l'approvazione, uno schema di nuovo statuto; considerato che appare opportuno provvedere alla ricostituzione del consiglio d'amministrazione dopo l'approvazione del nuovo statuto, che richiede rielaborazioni sostanziali e indilazionabili ai fini di un rilancio effettivo dell'attività dell'ente, da favorire con un assetto istituzionale più moderno e dinamico; ritenuta la necessità, per le ragioni di cui sopra, di provvedere a una gestione commissariale del Centro al fine di accelerare il processo di riforma statutaria dell'ente, assicurando nel contempo lo svolgimento delle attività istituzionali; considerato altresì che per la vastità dei compiti connessi con l'attività istituzionale si rende opportuno affiancare al commissario un sub-commissario; ha decretato: art. 1: Il consiglio d'amministrazione del Centro sperimentale di cinematografia, nominato con decreto ministeriale in data 4.2.1982, attualmente scaduto e in regime di "prorogatio", è sciolto; art. 2: Lina Wertmüller è nominata commissario straordinario del Centro sperimentale di cinematografia, con l'incarico della gestione dell'ente; art. 3: il dr. Rocco Moccia è nominato sub-commissario del Centro sperimentale di cinematografia, con i compiti che gli saranno delegati dal commissario con particolare riferimento alla gestione amministrativa e al personale; art. 4: il commissario e il sub-commissario restano in carica per la durata di nove mesi a partire dal 15 settembre 1988; art. 5: Con separato decreto si provvede alla fissazione dell'entità di carica spettante al commissario e al sub-commissario.
In data 23.9.1988 il ministro, considerato che per la vastità dei compiti connessi con l'attività istituzionale si rende opportuno affiancare al commissario un altro sub-commissario, ha decretato la nomina di Caterina d'Amico a sub-commissario del Centro, per la durata di nove mesi, con i compiti che le saranno delegati dal commissario con specifico riferimento alle attività di promozione culturale del Centro e, in particolare, all'attività didattica.
Il ministro ha rivolto al presidente del Centro, Giovanni Grazzini, il suo più vivo ringraziamento per l'attività svolta, pur nel vigente assetto statutario, per la competenza e la dedizione che ha consentito all'ente di essere rilanciato a livello nazionale e internazionale.

Il parere di sindacati e associazioni

In occasione dell'insediamento di Lina Wertmüller a commissario straordinario del Centro sperimentale di cinematografia, l'Associazione nazionale autori cinematografici, Cinema democratico e il Sindacato nazionale critici cinematografici italiani hanno comunicato di approvare la misura presa dal ministro per il turismo e lo spettacolo «esclusivamente in considerazione delle precise finalità e scadenze relative all'indispensabile varo di uno statuto di questa istituzione». Hanno inoltre salutato in Giovanni Grazzini «chi è riuscito — assieme a Enrico Rossetti e a una parte del consiglio di amministrazione uscente — a restituire centralità all'istituzione sia per quanto riguarda i processi di formazione che la produzione di strumenti di studio e cultura cinematografica. Ciò in soli sei anni e contro difficoltà di ogni tipo». Considerano infine la scelta di Lina Wertmüller come «un preciso stimolo alla partecipazione di tutti gli autori italiani alla ridefinizione statutaria di un istituto che tanta parte ha avuto nella cultura e nella storia del nostro cinema».

Il biennio accademico 1988-90

I corsi del biennio accademico 1988-90 sono i seguenti: sceneggiatura, regia, ripresa, montaggio, scenografia, costume, tecnica del suono, organizzazione della produzione, film d'animazione, recitazione.
Nel primo anno, dopo un periodo iniziale destinato a permettere il loro affiatamento reciproco e un contatto significativo con la storia del cinema e con i protagonisti della realizzazione di un film, tutti gli allievi, tranne quelli di *recitazione*, suddivisi in gruppi, sulla base delle specializzazioni, saranno immessi d'impatto in una esperienza di apprendistato nel mondo della realizzazione cinematografica. Tale esperienza durerà fino a maggio 1989 e servirà a sperimentare i tempi e le tensioni del lavoro pratico per avere un primo confronto concreto con le specifiche professionalità. Questa esperienza diretta costituisce la base per tutta la riflessione e l'apprendimento teorico al quale sono dedicati, ogni venerdì pomeriggio, incontri differenziati sulla base delle specializzazioni. Seguirà un periodo di riflessione teorica, organizzata in corsi differenziati secondo i vari indirizzi.
Gli allievi di recitazione saranno assorbiti subito dai corsi teorico-pratici.
Nel secondo anno, che avrà inizio il 1° ottobre 1990, i primi quattro mesi saranno dedicati ad attività di aula e laboratorio per approfondire la professionalità. Seguirà la realizzazione di film a episodi, concepiti in modo da impiegare congiuntamente forze professionali e allievi e da essere competitivi sul mercato cinematografico.
Conseguito il diploma, agli allievi sarà data la possibilità di essere immessi nella vita professionale, attraverso il consolidamento e il perfezionamento delle conoscenze e delle abilità acquisite nel biennio. A tale scopo, il Centro si porrà sul mercato come una società di servizi offrendosi, in qualità di coproduttore, a imprenditori pubblici e privati per la realizzazione di film, serial televisivi, pubblicità, ecc.
Le materie d'insegnamento nella fase iniziale sono costituite dalle discipline fondamentali di ciascun corso, e precisamente: costume, direzione degli attori, film documentario, film d'animazione, film scientifico, fotografia, legislazione dello spettacolo, montaggio, musica per film, organizzazione della produzione, regia, scenografia, storia del cinema e della tv, tecnica del suono, teoria e tecnica della sceneggiatura.
Per ciascun corso sarà nominato un coordinatore con il compito di curarne l'intero processo didattico, nonché di collaborare con la direzione didattica per la scelta delle materie e per la segnalazione degli esperti idonei all'insegnamento ovvero allo svolgimento di seminari e incontri con gli allievi. Ogni allievo fruisce della guida di un tutore, responsabile e supervisore del suo percorso formativo.
Agli allievi vincitori del concorso d'ammissione verrà concessa una borsa di studio pari a L. 350.000 lorde mensili (L. 550.000 per i residenti fuori della provincia di Roma) e la possibilità di fruire gratuitamente della mensa del Centro.
I partecipanti al concorso d'ammissione che sono risultati "idonei" possono essere ammessi, a pagamento (e fino a un massimo di quattro per corso, dando la preferenza ai cittadini stranieri) a frequentare i rispettivi corsi, con parità di diritti e doveri previsti dal regolamento didattico. Il Centro ha anche bandito un concorso, riservato a cittadini stranieri, per l'ammissione, a pagamento, a un posto nei corsi di regia, ripresa, montaggio, scenografia e costume.

Gli allievi del biennio accademico 1988-90

Gli allievi ammessi al biennio accademico 1988-90 sono 54, dei quali 5 stranieri, così suddivisi:
Sceneggiatura: Francesco Bruni, Marilisa Calò, Daniela Ceselli, Luigi Guarnieri, Giovanni Molino.
Regia: Mario Cristiani, Vassiliki Kodoridu, Gianfranco Pannone, Federico Ramundo, Pascal Pierre Leo Verdosci.

Ripresa: Paolo Bassi, Alfredo Betrò, Luca Coassin, Verter Germondari, Ben Abdallah Tarek.
Montaggio: Cosimo Andronico, Xavier Barthelemy, Massimo Marco Contini, Ilaria Fraioli, Alessandro Piva.
Scenografia: Attilio Caselli, Carlo De Marino, Chiara Lambiase, Antonio Cesar Olivera De Freitas, Anna Maria D. Scivares.
Costume: Giovanni Casalnuovo, Francesca Leondeff, Marzià Nardone, Elisabetta Sbiroli, Sarah Webster.
Tecnica del suono: Marco Fiumana, Mario Iaquone, Andrea Lancia, Furio Lorenzetti, Luigi Melchionda.
Organizzazione della produzione: Roberto Gambacorta, Patrizio Giulioli, Riccardo Lera, Umberto Massa.
Film d'animazione: Stefano Argentero, Fabio Chinca, Massimiliano Forestieri, Paolo Malavasi, Francesco Martini.
Recitazione: Massimo Bellinzoni Mannella, Angela Benedetti Michelangeli, Carmela Cecere, Paolo De Giorgio, Laura Del Vecchio, Paola Fenili, Corrado Leoni, Alberto Molinari, Federico Scribani Rossi, Barbara Terrinoni.

I film degli allievi vanno al festival

Negli ultimi mesi i film degli allievi hanno partecipato ai seguenti festival: Funny Film Festival (Darfo Boario Terme, 18-24 settembre): *Pas-ta-shoot-ah* di Maurizio Forestieri; 3° Festival internazionale del cinema di Salerno (3-9 ottobre): *Noistottus* di Piero D'Onofrio e Fabio Vannini, premiato con la coppa Anec; 4ª Semana internacional de cine de Valladolid (21-29 ottobre): *Pas-ta-shoot-ah*; III^e^ Festival du film italien (Villerup, 29 ottobre - 13 novembre): *Noistottus*; International Leipziger Documentar Festival (25 novembre - 1 dicembre): *Noistottus*; Festival internazionale del documentario e del cortometraggio di Bilbao (28 novembre - 3 dicembre): *La conquista del Messico* di Gaston Sanchez, *Il ghigno* di Walter Catalano.

Le nuove acquisizioni della Biblioteca

La Biblioteca del C.S.C. (aperta al pubblico dal lunedì al venerdì dalle 9,00 alle 13,00) si articola, sulla base del sistema decimale, in dieci sezioni. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in 10 sottosezioni, ogni sottosezione in 10 ulteriori raggruppamenti.
A integrazione di quanto pubblicato nei fascicoli precedenti, riportiamo l'elenco dei volumi della Sezione prima (cinema e televisione), distribuiti, secondo il criterio su esposto, in 10 gruppi (numerati da 00 a 09) e in 100 sottogruppi (numerati da 000 a 099). Il numero di codice del sottogruppo viene poi richiamato per ciascun testo prima del nome dell'autore.
Tale suddivisione dettagliata ha lo scopo di offrire agli studiosi di cinema non un semplice elenco di libri, ma uno strumento bibliografico utile per qualsiasi genere di ricerca.

SEZIONE I: CINEMA E TELEVISIONE

00 STORIA E CRITICA DEL FILM

(000) Opere generali, collettive, antologiche.
(001) Preistoria; storia delle invenzioni e della nascita del cinema.
(002) Storie generali del cinema, della tecnica e dello spettacolo cinematografico.
(003) Storie di cinematografie nazionali, periodi, movimenti, generi, personaggi.
(004) Critica cinematografica; saggi di carattere generale.

(005) Monografie e biografie critiche; personalità.
(006) Annate cinematografiche; raccolte di recensioni; schede e filmografie ragionate; analisi critiche di film.
(007) Documentazione, materiali, carteggi, testimonianze, colloqui.
(008) Storie divulgative e iconografiche.
(009) Storie della stampa, della critica e della storiografia.

(003) AA.VV.: *Cine Palestino*, Valencia, Foundación Municipal de Cinema ("Els Quaderns de la Mostra" 8) 1986, in 8°, 50 pp., ill.
(003) AA.VV.: *La cinepresa e la storia. Fascismo, antifascismo, guerra e Resistenza nel cinema italiano*, s.l. (ma Milano), Ed. Scolastiche Mondadori ("Laboratorio"), 1985, in 8°, 238 pp., ill.
(005) AA.VV.: *Fassbinder*, Paris, Rivages ("Cinéma" 4) 1986, in 16°, 330 pp., ill.
(003) AA.VV.: *Incubi americani - 1968-1986*, Torino, Movie Club/Assessorato per la cultura, 1986, in 8°, 102 pp., ill.
(005) AA.VV.: *Érich Rohmer 1*, Paris, Lettres Modernes Minard ("Études cinématographiques" 146-148), 1985, in 16°, 198 pp., ill.
(005) AA.VV.: *Paolo & Vittorio Taviani - Leone d'oro Venezia 1986*, Roma, Anica, 1986, in 4°, 84 pp., ill.
(005) Agel, Henri: *Jean Grémillon*, Paris, Lherminier/Filméditions ("Cinéma classique", serie "Les cinéastes"), 1984, in 8°, 192 pp., ill.
(005) Aibar, Pepe (a cura di): *Costa-Gavras*, Valencia, Fundación Municipal de Cinema ("Els Quaderns de la Mostra" 7), 1986, in 8°, 56 pp., ill.
(005) Almendros, Nestor: *A Man with a Camera*, London, Faber and Faber, 1985, in 8°, VII+306 pp., ill.
(003) Aprà, Adriano (e Paola Pistagnesi; edited by): *Comedy, Italian Style 1950-1980 - Incontri internazionali d'arte*, Torino, Eri, 1986, in 8°, 121 pp., ill.
(005) Baldelli, Pio: *Charlie Chaplin*, Torino, Aiace ("Quaderno" 10), 1972, in 8°, 48 pp.
(005) Barbera, Alberto (e Stefano Della Casa; a cura di): *Michael Snow*, Torino, Festival internazionale cinema giovani, 1986, in 8°, 76 pp., ill.
(003) Barbera, Alberto (e Sara Cortellazzo, Dario Tomasi): *New York, New York. La città il mito e il cinema*, Torino, Aiace / Ass. per la cultura, 1986, in 8°, 95 pp., ill.
(003) Barnard, Tim (edited by): *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood Editions, 1986, in 8°, III+177 pp., ill.
(005) Benayoun, Robert: *John Huston. La grande ombre de l'aventure*, Paris, Lherminier ("Cinéma classique", serie "Les cinéastes"), 1985, in 8°, 192 pp., ill.
(005) Bergala, Alain (édition établie par): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma/Édition de Etoile, 1985, in 8°, 638 pp., ill.
(005) Bertelli, Pino: *Buñuel. L'arma dello scandalo. L'anarchia nel cinema di Luis Buñuel*, Torino, Nautilus, 1985, in 8°, 130 pp., ill.
(003) Bertetto, Paolo (e Germano Celat; a cura di): *VeloCittà. Cinema e futurismo*, Milano, Bompiani, 1986, in 4°, 108 pp., ill.
(005) Boiron, Pierre: *Pierre Kast (avec des textes de Pierre Kast et un entretien)*, Paris, Lherminier ("Le cinéma et ses hommes"), 1985, in 8°, 166 pp., ill.
(005) Bolzoni, Francesco: *I film di Francesco Rosi*, Roma, Gremese ("Effetto cinema" 13), 1986, in 8°, 144 pp., ill.
(003) Bolzoni, Francesco (a cura di): *Settimana del cinema ungherese 1979 - Cinema ungherese, oggi*, Roma, Ministero AA.EE., 1979, in 8°, 94 pp., ill.
(003) Bren, Frank: *World Cinema 1: Poland*, London Flicks Books ("World Cinema") 1986, in 8°, X+210 pp., ill.
(005) Brown, Geoff (edited by): *Walter Forde*, London, British Film Institute, 1977, in 8°, 52 pp.
(005) Bruzzone, Gian Maria: *"Cinema is Emotion" - Samuel Fuller*, Genova, Ente decentramente culturale/Circolo cinematografico Pegli, 1982, in 8°, 94 pp.

(003) Cardillo Massimo (a cura di): *Da Quarto a Cinecittà - Garibaldi e il Risorgimento nel cinema italiano. Materiali e documenti - Cassino 3/8 maggio 1982*, Frosinone, Assessorato alla cultura, 1984, in 8°, 286 pp., ill.
(003) Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness - The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge/London, Harvard University Press ("Harvard Film Studies"), 1981, in 8°, 283+10 pp., ill.
(005) Chardère, Bernard (e Guy e Marjorie Borgé): *I Lumière - L'invenzione del cinema*, Venezia, Marsilio, 1986, in 4°, 208 pp., ill.
(003) Chirat, Raymond: *Le cinéma français des années de guerre*, Reneus (CH), 5 Continents ("Bibliothèque du cinéma»), 1983, in 8°, 128 pp., ill.
(005) Collet, Jean: *François Truffaut*, Paris, Lherminier ("Le cinéma et ses hommes"), 1985, in 8°, 168 pp., ill.
(006) Comune di Venezia: *Schede circuito cinema 1983 vol. 2*, Venezia, Comune di Venezia, 1983, in 4°, pp. var. num.
(005) Corrente, Giulio (a cura di): *Wim Wenders*, Venezia, Comune di Venezia, ("Circuito cinema" quaderno 26), 1985, in 8°, 56 pp., ill.
(003) Cortellazzo, Sara (e Dario Tomasi): *Agata Christie. Il giallo il cinema*, Torino, Aiace, 1986, in 8°, 96 pp., ill.
(004) Daney, Serge: *Ciné journal 1981-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, in 8°, 320 pp., ill.
(003) Della Casa, Stefano (e Carlo Piazza): *B.C. Before Conan. Essai d'étude sur le péplum. Saggi di documentazione sul cinema storico-mitologico*, Torino, Grafica Nuova, 1983, in 4°, 72 pp., ill.
(008) Di Giammatteo, Fernaldo: *La più grande fiaba mai raccontata. Novant'anni di cinema*, Illustrazioni di Andrea Rauch, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1985, in 8°, 72 pp., ill.
(007) *Eduardo. La vita è dispari* (conversazione con Paolo Calcagno), Napoli, Pironti, 1985, in 4°, 117 pp., ill.
(009) Edwards, Gregory J.: *The International Film Poster*, London, Columbus Books, 1985, in 4°, 224 pp., ill.
(002) Ejzenštejn, Sergej M: *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, ("PBE" 460), 1986, in 16°, LVI+300 pp., ill.
(005) Fabbrica, Moreno (e Paolo Romano; a cura di): *Il cinema di George Miller*, Verona, Nuova Grafica Cierre ("Sequenze" 4), in 8°, 70 pp., ill.
(005) Falconi, Anna Carla: *Alfred Hitchcock, il periodo inglese. Due esempi "Easy Virtue" e "Young and Innocent"*, Venezia, Armena, 1985, in 8°, 156 pp., ill.
(005) Faulkner, Christopher: *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton, Princeton University Press, 1986, in 8°, X+210 pp.
(005) Ferrero, Adelio: *Jean-Luc Godard*, Monza, Circolo monzese del cinema, in 8°, XV +40 pp., ill.
(005) Ferrero, Nino: *Francesco Rosi*, Torino, Aiace, ("Quaderno" 8), 1972, in 8°, 40 pp.
(005) Fofi, Goffredo: *Glauber Rocha*, Torino, Aiace, ("Quaderno" 7), 1971, in 8°, 36 pp.
(005) Galan, Diego (e Antonio Llorens): *Fernando Fernan Gomez*, Valencia, Fundaciòn Municipal de Cinema/Fernando Torres Editor, 1984, in 4°, 173 pp., ill.
(005) Gehring, Wes D.: *Charlie Chaplin - A Bio-bibliography*, Westport, Greenwood Press ("Popular Culture Bio-Bibliographies"), 1983, in 8°, XVI+228 pp., ill.
(002) Giannetti, Louis (e Eyman Scott): *Flashback. A Brief History of Film*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1986, in 8°, XII+528 pp., ill.
(005) Giovannini, Fabio: *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*, Bari, Dedalo, ("Prisma" 16), 1986, 175 pp., ill.
(006) Gobetti, Paolo (a cura di): *I film del 1945. Dall'occupazione alla liberazione. Recensioni di 188 film*, Torino, Assessorato cultura/Archivio nazionale cinematografico resistenza, s.d. (ma 1985), in 4°, 124 pp., ill.

(006) Grazzini, Giovanni: *Cinema '83*, Bari/Roma, Laterza ("Universale Laterza" 647), 1984, in 16°, XII+278 pp.
(006) Grazzini, Giovanni: *Cinema '84*, Bari/Roma, Laterza ("Universale Laterza" 666), 1985, in 16°, XII+298 pp.
(006) Grazzini, Giovanni: *Cinema '85*, Roma/Bari, Laterza ("Universale Laterza" 685), 1986, in 16°, XII+304 pp.
(005) Guglielmino, Gian Maria: *Miklós Jancsó*, Torino, Aiace ("Quaderno" 5), 1970, in 8°, 28 pp.
(006) Incerti Zambelli, Marco (e Vincenzo Cavandoli, Angelo Maggiolini; a cura di): *Immagini allo specchio - Storia del (storie di) cinema nel Cinema*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1986, in 8°, 88 pp., ill.
(003) Jeancolas, Jean-Pierre: *Le cinéma des Français. La V[e] République (1958-1978)*, Paris, Éditions Stock ("Stock/Cinéma"), 1979, n. 8°, 477 pp., ill.
(003) Jeancolas, Jean-Pierre: *15 ans d'années trente*, Paris, Stock ("Cinéma"), 1983, in 8°, 384 pp., ill.
(007) Kezich, Tullio (a cura di): *Tino Ranieri: 20 film al microfono di Radio Trieste (1954-1962)*, s.l. (ma Trieste), Rai ("Quaderni Rai" 5), 1983, in 8°, 65 pp., ill.
(006) Korkmaz, Joseph: *Le cinéma de Claude Sautet*, Paris, Lherminier ("Cinéma Permanent"), 1985, in 8°, 176 pp., ill.
(003) Lacasse, Germain: *L'Historiographe (Les débuts du spectacle cinématographique au Québec)*, Montréal, Cinémathèque Québécoise ("Les dossiers de la Cinémathèques" 15), 1985, in 8°, 60 pp. ill.
(003) Landy, Marcia: *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986, in 8°, XI+350 pp., ill.
(004) Leenhardt, Roger: *Chroniques de Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile ("Ecrits"), 1986, in 8°, 240 pp., ill.
(005) Llorens, Antonio: *Alfredo Matas*, Valencia, Fundación Municipal de Cinema ("Els Quaderns de la Mostra" 6), 1986, in 8°, 38 pp., ill.
(005) Llorens, Antonio: *Lino Ventura*, Valencia, Fundación Municipal de Cinema ("Els Quaderns de la Mostra" 5), 1986, in 8°, 48 pp., ill.
(005) *Ken Loach*, Barcelona, Filmoteca de la Generalitàt de Catalunya/The British Council in Catalonia, 1986, in 8°, 36 pp., ill.
(005) Maraldi, Antonio (a cura di): *Pupi Avati, Cinema e televisione*, Cesena, Centro Cinema Città di Cesena ("Quaderni del Centro Cinema" 12), 1986, in 8°, 86 pp., ill.
(005) Maraldi, Antonio (a cura di): *Il cinema secondo Tarkovskij*, Cesena, Centro Cinema Città di Cesena, ("Quaderni del Centro Cinema" 7), 1984, in 8°, 37 pp.
(005) Martini, Emanuela (a cura di): *Yilmar Güney*, Roma, Di Giacomo ("CNC" VII), 1986, in 16°, 129 pp., ill.
(005) Martini, Emanuela (a cura di): *James Ivory Bergamo Film Meeting 85*, Bergamo, Regione Lombardia/Comune, Provincia, Ass. Tur. di Bergamo/ Sncci, in 8°, 120 pp., ill.
(003) Mc Ilroy, Brian: *World Cinema 2: Sweden*, London, Flicks Books ("World Cinema"), 1986, in 8°, VIII+184 pp., ill.
(007) Méliès, Georges: *Propos sur les vues animées*, Montréal, Cinémathèque Québécoise ("Les dossiers de la Cinémathèque" 10), 1982, in 8°, 68 pp., ill.
(005) Michalczyk, John: *The Italian Political Filmmakers*, Cranbury/London, Associated University Press, 1986, in 8°, 325 pp., ill.
(005) Morandini, Morando: *Marco Ferreri*, Torino, Aiace, ("Quaderno" 2), 1970, in 8°, 32 pp.
(003) Moscati, Massimo: *I predatori del sogno. I fumetti e il cinema*, Bari, Dedalo ("Prisma" 17), 1986, in 8°, 192 pp., ill.
(003) Park, James: *Learning to Dream. The New British Cinema*, London/Boston, Faber and Faber, 1984, in 16°, 138 pp.

(005) Ponzi, Maurizio: *Pier Paolo Pasolini*, Torino, Aiace ("Quaderno" 9), 1972, in 8°, 43 pp.
(003) Quargnolo, Mario: *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona (UD), La Cineteca del Friuli, 1986, in 8°, 101 pp., ill.
(003) Redi, Riccardo: *Ti parlerò... d'amore. Cinema italiano fra muto e sonoro*, Torino, Eri ("Tv/Cinema") 1986, in 8°, 144 pp., ill.
(005) Richards, Jeffrey: *Thorold Dickinson. The Man and his Films*, London, Croom Helm, 1986, in 8°, 215 pp., ill.
(005) Robinson, David: *Chaplin. The Mirror of Opinion*, London/Bloomington, Secker & Warburg/Indiana University Press, 1984, in 8°, XII+205 pp., ill.
(005) *Glauber Rocha da Venezia a Roma. Panoramica dei film della XLIII Mostra internazionale del cinema 26 settembre-7 ottobre 1986*, Roma, Coop. Nuovo Cinema, 1986, in 8°, 46 pp., ill.
(000) Rocha, Glauber: *Saggi e invettive sul nuovo cinema* (Antologia da "Revolução do Cinema Novo" a cura di Lino Micciché), Torino, Eri, 1986, in 8°, 192 pp., ill.
(004) Rocha, Glauber: *Scritti sul cinema*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1986, in 8°, 234 pp., ill.
(005) Rohmer, Eric (e Claude Chabrol): *Hitchcock* (a cura di Antonio Costa), Venezia, Marsilio ("Biblioteca"), 1986, in 8°, 144 pp.
(005) Romano, Paolo (a cura di): *Il cinema di Michael Cimino*, Verona, Coop. Editrice Nuova Grafica Cierre ("Sequenze" 3), 1986, in 8°, 70 pp., ill.
(005) Rondolino, Gianni: *Jean-Luc Godard*, Torino, Aiace ("Quaderno" 3), 1970, in 8°, 39 pp.
(005) Rothman, William: *Hitchcock-The Murderous Gaze*, Cambridge, Harvard University Press ("Harvard Film Studies"), 1982, in 8°, XII+372 pp., ill.
(005) Ryall, Tom: *Alfred Hitchcock & the British Cinema*, London/Sydney, Croom Helm, 1986, in 8°, X+194 pp., ill.
(005) Sadoul, Georges: *Lumière et Méliès*. (Édition augmenté révisée par Bernard Eisenschitz), Paris, Lherminier ("Le cinéma et ses hommes"), 1985, in 8°, 280 pp., ill.
(006) Selby, Spencer: *Dark City. The Film Noir*, Jefferson/London, McFarland, 1984, in 8°, VIII+256 pp., ill.
(003) Siclier, Jacques: *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1981, in 8°, 460 pp., ill.
(006) Sinyard, Neil: *Classic Movies*, London, Hamlyn, 1985, in 4°, 192 pp., ill.
(003) Smurthwaite, Nick (e Paul Gelder): *Mel Brooks and the Spoof Movie*, London/New York, Proteus Books, 1982, in 8°, 96 pp., ill.

01 TEORIA, LINGUAGGIO, TECNICHE

(010) Opere generali, collettive, antologiche.
(011) Teoriche generali; storia delle teorie; semiologia.
(012) Il film e i problemi della cultura; cinema e filosofia; filmologia.
(013) Rapporti con le altre forme di comunicazione e di espressione.
(014) La regia e gli elementi del linguaggio.
(015) Recitazione cinematografica; l'attore e il film.
(016) Colore e sonoro.
(017) Iniziazione al linguaggio e alle tecniche; manuali pratici.
(018) Divulgazione; generalità; mestieri nel cinema.
(019) Interviste, confessioni, documenti sulla pratica della professione.

(010) AA.VV.: *Il cinema nell'epoca della riproducibilità elettronica*, Bologna, Comune di Bologna, 1984, in 8°, 42 pp.

(018) Agosti, Silvano: *Il cinema alla portata di tutti. Come "si gira" un film*, Roma, Edizioni "11 marzo cinematografica film service", s.d., in 8°, 34 pp.
(017) Allori, Luigi: *Guida al linguaggio del cinema*, Roma, Editori Riuniti ("Le guide di Paideia" 11), 1986, in 8°, 175 pp., ill.
(017) Attolini, Vito (e Ettore De Marco): *Guida alla visione del film*, Bari, Anec, 1985, in 4°, 94 pp., ill.
(010) Bazin, André: *Che cosa è il cinema?* (a cura di Adriano Aprà), Milano, Garzanti ("Strumenti di studio"), 1986, in 8°, 276 pp.
(011) Biro, Yvette: *Mythologie profane - Cinéma et pensée sauvage*, Paris, Lherminier ("Cinéma Université"), 1982, in 8°, 214 pp.
(013) Bonitzer, Pascal: *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinema/ Éditions de l'Etoile ("Collection Essais"), 1985, in 8°, 109 pp., ill.
(011) Bruno, Edoardo: *Film come esperienza*, Roma, Bulzoni ("Biblioteca di cultura" 322), 1986, in 8°, 140 pp.
(013) Buchman, Lorne Michael: *From the Globe to the Screen. An Interpretive Study of Shakespeare through Film*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1986, in 8°, VI+284 pp.
(011) Casetti, Francesco: *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani ("Studi Bompiani: il campo semiotico"), 1986, in 8°, 175 pp.
(014) Chiarini, Luigi: *La regia cinematografica. Enciclopedia del cinema. Vol. II*, Roma, Palatina, s.d., in 16°, 112 pp.
(014) Chion, Michel: *Écrire un scénario*, s.l. (ma Paris), Cahiers du cinéma/Ina, 1985, in 8°, 223 pp.
(014) Chion, Michel: *La voix au cinema*, Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma ("Essais"), 1982, in 8°, 143 pp., ill.
(012) Currie, Hector: *Cinema Drama Schema - Eastern Metaphysic in Western Art*, New York, Philosophical Library, 1985, in 8°, X+225 pp.
(015) Dmytryk, Edward (and Jean Porter Dmytryk): *On Screen, Acting. An Introduction to the Art of Acting for the Screen*, Boston/London, Focal Press, 1984, in 8°, V+130 pp., ill.
(017) Gola, Guido: *Elementi di linguaggio cinematografico*, Brescia, Editrice La Scuola ("Analisi e sintesi" 30), 1983, in 16°, 188 pp.
(014) Jenn, Pierre: *Georges Méliès cinéaste - Le montage cinématographique chez Georges Méliès*, Paris, Éditions Albatros, 1984, in 8°, 172 pp., ill.
(014) Lughi, Paolo: *Evoluzione e linguaggio del "prossimamente" cinematografico* (tesi di laurea), Trieste, Università degli Studi, 1982, in 4°, 209 pp.
(014) Masi, Stefano: *Nel buio della moviola. Introduzione alla storia del montaggio*, L'Aquila, Lanterna Magica Coop. Cin., s. d., in 8°, 289 pp.
(013) Morrissette, Bruce: *Novel and Film. Essays in two Genres*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1985, in 8°, XII+182 pp.
(014) Nappi, Francesco Maria: *Tempo e figurazione ritmica del film*, Cosenza, Pellegrini ("Comunicazione e Spettacolo"), 1985, in 8°, 105 pp.
(014) Reisz, Karel (e Gavin Millar): *La tecnica del montaggio cinematografico*, Milano, SucarCo Edizioni ("Data 2000" 8), 1983, in 8°, 399 pp., ill.
(013) Sinyard, Neil: *Filming Literature - The Art of Screen Adaptation*, London/ Sydney, Croom Helm, 1986, in 8°, XII+196 pp.
(013) Tessier, Max (sous la direction de): *Cinéma et littérature au Japon de l'ère Meij à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou ("Cinéma/singulier"), 1986, in 4°, 120 pp., ill.
(011) Tille, Václav: *Le Cinéma*, Montréal, La Cinémathèque Québécoise ("Les dossiers de la Cinémathèque" 4), 1979, in 8°, 16 pp.
(018) Vacca, Antonio: *Cinema e cibo. Messaggio alimentare nella tradizione filmica*, s.l., s.e., 1985, in 16°, 53 pp., ill.
(013) Vacca, Antonio: *I trascrittori dell'arte perduta. Riflessioni sul cinema di trascrizione letteraria*, s.l., s.e., 1986, in 8°, 59 pp., ill.

NOTIZIE

Pirandello e D'Annunzio nel cinema, atti del convegno svoltosi in febbraio ad Agrigento, ordinati da Corrado Catania e pubblicati dal Centro di ricerca per la narrativa e il cinema, raccolgono la relazione generale di Gian Piero Brunetta e gli interventi di Gavriel Moses (Pirandello e il cinema nei generi letterari), Antonio Costa (Da Pastrone a Visconti: momenti e aspetti di D'Annunzio nel cinema italiano), Alberto Lattuada (Il mio film: *Il delitto di Giovanni Episcopo*) e Guido Cincotti (Le filmografie di Pirandello e D'Annunzio). Il Centro di ricerca (via Empedocle 159, Agrigento) fornisce gratuitamente il volume a chi lo richiede.

Manfredi scelto da Manfredi, la rassegna curata dall'Officina e svoltasi in agosto a Fondi (LT) nell'ambito dell'8° Festival del teatro italiano, ha offerto la proiezione di nove film e una silloge di Manfredi attore tratta da alcuni film a episodi girati tra il 1965 e il 1975.

Le Giornate europee del cinema di archeologia (Fiesole, FI, 1-5 settembre), organizzate dal Comune e dalla Rassegna internazionale di cinematografia archeologica in occasione dell'Anno europeo del cinema e della televisione, hanno presentato una ventina di documentari di undici nazioni premiati negli ultimi cinque anni ai festival di Verona, Parigi e Bruxelles.

Il mare, la luna e i coltelli, rassegna sul cinema delle origini a Napoli tra verismo e folclore urbano, si è tenuta a Benevento dal 3 al 9 settembre nell'ambito di "Città spettacolo". Tra i film, *Assunta Spina* (1915) di Gustavo Serena e «*A santanotte*» (1922) di Elvira Notari, la prima donna regista in Italia.

Museum of Moving Image (Momi), il più grande museo del mondo dedicato al cinema e alla televisione, è stato inaugurato il 15 settembre a Londra. Si estende su un'area di 3000 mq e ricostruisce i momenti più importanti del cinema mondiale partendo dalle ombre cinesi e dai fratelli Lumière fino ad arrivare alle fibre ottiche e alle immagini via stellite.

Per Luchino Visconti (Forio d'Ischia, NA, 19-25 settembre), la manifestazione organizzata dal Centro per la ricerca dei nuovi linguaggi, era dedicata in gran parte ai rapporti del regista con la Francia, dalle sue prime esperienze come assistente di Renoir nel 1936 alle tante esperienze teatrali tratte da testi francesi, al film *Lo straniero* e alla riduzione, con Suso Cecchi d'Amico, della *Recherche* di Proust mai realizzata. Tra le altre iniziative, la mostra "Visconti e il Sud" e uno stage, per attori e registi diplomati, sui rapporti tra palcoscenico e schermo.

Settimana del cinema italiano a Tokyo, terza edizione (22-29 settembre), organizzata dall'Anica e da Tv Tokyo, ha offerto al pubblico giapponese film di Olmi, Lizzani, Verdone, Mingozzi, Orfini, Troisi, Pupi e Antonio Avati, Bastelli, Nanuzzi, Farina, Luchetti, Piccioni.

Festival del festival, rassegna cinematografica di gestione organizzata a Trieste, ha in programma per la prima parte, che si svolgerà fino a gennaio, la presentazione di una ventina di titoli scelti tra i più stimolanti presentati nel 1988 ai festival internazionali del cinema. In cartellone film di Olmi, Woody Allen, Adlon, Eastwood, Chabrol, Polanski, Vecchiali, Davies, Dorrie, Huston, Crichton, Shepard.

Cinema anno Mille, la manifestazione svoltasi a Milano dal 19 al 24 settembre su iniziativa del Centro studi cinematografici, comprendeva due rassegne cinematografiche: "Il corpo, la nuova morale e il cinema contemporaneo", con 10 film di 9 paesi e un convegno, e "Verso una televisione educativa: la lezione di Rossellini", con 7 film e una tavola rotonda.

Quattro anni di "EuropaCinema" (Bari, 24 settembre - 1 ottobre), mostra fotografica allestita nell'ambito della manifestazione cinematografica, era un percorso attraverso i momenti e i volti più significativi delle prime quattro edizioni, tutte riminesi, della rassegna.

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale, discusse nelle università italiane (vedi i nn. 2, 3, 4/1985; 1, 2, 3, 4/1986; 1, 2, 3, 4/1987; 1, 2/1988).

Pio A. Iannella: *Il cinema di Eduardo De Filippo*. Relatore: Antonio Costa. Correlatore: Leonardo Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams, 1988.

Paolo Dal Cengio: *Il cinema italiano e la Grande Guerra. Vicenza e lo spettacolo cinematografico in una città delle retrovie*. Relatore: Antonio Costa. Correlatore: Leonardo Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams, 1988.

Panahi Medjad Nostratollah: *La narrazione di sé. Il visivo nell'opera cinematografica di Carmelo Bene*. Relatore: Antonio Costa. Correlatore: Leonardo Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams, 1988.

Marilena Calza: *Analisi testuale di "Le strelle nel fosso"* di Pupi Avati. Relatore: Antonio Costa. Correlatore: Giovanna Grignaffini. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1988.

Cinema e letteratura di ieri e oggi in Europa (Bruxelles, 29 settembre - 11 ottobre), organizzato nell'ambito dell'Anno europeo del cinema e della televisione dall'associazione culturale italo-belga Belfagor in collaborazione col Centro di ricerca narrativa e cinema di Agrigento, ha offerto una quarantina di film europei di grande successo tratti da opere letterarie e un convegno sui grandi miti europei.

Eurovisioni 1988 (Roma, 4-8 ottobre), "La televisione europea via satellite", manifestazione sul futuro della televisione e della comunicazione, promossa dalla Regione Lazio e dall'Accademia di Francia a Roma in occasione dell'Anno europeo del cinema e della televisione, comprendeva un convegno, spettacoli, rassegne tavole rotonde, anteprime di film e programmi televisivi, e un "villaggio telematico".

Tutto Zavattini (Reggio Emilia 8 ottobre - 20 novembre), una serie di manifestazioni dedicate a Cesare Zavattini, artista poliedrico e versatile, scrittore, uomo di cinema, pittore e animatore culturale, ha offerto, tra l'altro, una grande mostra antologica della sua pittura, la presentazione di *Cento mille lettere*, raccolta epistolare dei suoi racconti con i maggiori protagonisti della vita italiana degli ultimi decenni, una rassegna di 16 film che l'hanno visto come soggettista e sceneggiatore principe del cinema italiano, e un convegno.

Il cinema neorealista italiano, la manifestazione organizzata a Lione dall'Institut Lumière, propone nell'arco di otto mesi, da ottobre 1988 a maggio 1989, una quarantina di film. Inaugurata con *Ossessione* di Visconti, ha dedicato novembre a De Sica e al suo sceneggiatore preferito, Cesare Zavattini. Dicembre avrà come tema "La guerra e dopo", con una serie di film poco noti in Francia; gennaio 1989 "Il neorealismo sociale". Dal 2 al 22 marzo verrà proposta l'opera integrale di Pasolini.

Il 6° Festival internazionale cinema giovani (Torino, 13-21 ottobre) ha offerto nella sezione concorso 35 film, di cui 14 lungometraggi e 21 corto e mediometraggi di 13 paesi; in "spazio aperto" video e film di autori italiani di età non superiore ai 30 anni; in "spazio aperto proposte" una rassegna sul cinema del Mozambico composta da una selezione di cinegiornali e documentari prodotti dall'Istituto nazionale del cinema; la rassegna "Cinema nero a New York", una personale del gruppo Black Filmaker Foundation, una selezione di film coreani a tema politico prodotti tra il 1948 e il 1987, e una selezione di video diretti da registi indipendenti italiani.

Georges Méliès, nel cinquantenario della morte e nell'ambito dell'Anno europeo del cinema e della televisione, è stato ricordato in ottobre a Trieste con manifestazioni promosse dall'Associazione culturale "L'officina" e dal Club Rosselli. Sono stati proiettati una dozzina di suoi film realizzati tra il 1899 e il 1909.

Il festival del giovane cinema italiano a Berlino (17-23 ottobre), organizzato dalla Mediateca regionale toscana in occasione delle manifestazioni per Berlino capitale europea della cultura, ha presentato otto film ognuno dei quali è stato commentato in sala dal regista. I film erano di Infascelli, Calogero, Archibugi, Wetzl, Misuraca, Concari, Mazzacurati, Luchetti. Il 22 ottobre si è svolto un incontro tra i giovani autori italiani e i colleghi tedeschi.

Una retrospettiva di Mauro Bolognini è stata organizzata a Bruxelles (19 ottobre - 25 novembre) dall'Istituto di cultura per illustrare le relazioni che il regista ha avuto con la letteratura.

Cinema cinese anni '80 (Trieste, 25 ottobre - 4 novembre), rassegna promossa dal Dipartimento di scienze politiche della locale università, ha offerto una ventina di film che abbracciano un po' tutti i generi e costituiscono un riscontro fedele delle nuove tendenze, non solo nel campo delle tecnica filmica, ma anche delle scelte artistiche e ideologiche.

Cinema e televisione: il settore audiovisivo vettore della comunicazione fra l'Europa dell'Est e dell'Ovest è il tema del convegno organizzato a Orvieto (26-28 ottobre) dall'Assemblea parlamentare del Consiglio d'Europa, nell'ambito dell'Anno europeo del cinema e della televisione. Hanno partecipato parlamentari, funzionari, esperti delle "due Europe".

Il tributo dell'America ad Anna Magnani, la retrospettiva organizzata dagli Incontri internazionali d'arte e dall'Associazione internazionale Anna Magnani, inaugurata il 28 ottobre al Museum of Modern Arts di New York e durata un mese, comprendeva 24 dei suoi film italiani, francesi e americani abbracciando più di 40 anni di carriera dell'attrice. La retrospettiva si è quindi spostata a Los Angeles e toccherà poi Minneapolis, Chicago e probabilmente, Washington, Cleveland, Miami, Houston, Boston e Toronto.

Festival du film italien de Villerup, dal 29 ottobre al 13 novembre ha presentato nella cittadina del nord della Francia, dove l'immigrazione italiana nel dopoguerra fu massiccia, 25 film distribuiti di recente in Francia o inediti.

France cinéma - Incontri di Firenze (1-7 novembre), nella sua terza edizione comprendeva 17 film tra i più rappresentativi della produzione 1987-88, una retrospettiva di Louis Malle, un omaggio a Marcello Pagliero, attore e regista italo-francese a cavallo tra le due guerre, e un omaggio alla casa produttrice Canal Plus Production.

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (Iva inclusa) indicato:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Berlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, (esaurito)
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, (esaurito
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.00
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, (esaurito)
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, (esaurito)
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nicolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film* L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000
per Andrej Tarkovskij, atti del convegno del 19 gennaio 1987, L. 10.000
per Alessandro Blasetti, atti della tavola rotonda dell'11 marzo 1987, L. 10.000
Inventare dal vero, atti del colloquio sui rapporti tra cinema e storia (27 aprile 1987), L. 10.000

SUMMARY

Venice 1988

Seven articles have been dedicated to the 45th Venice International Film Festival. In *We came from every part of the Earth* the director Sergio Leone speaks to us about the work of the jury of which he was chairman. *A taste for telling* by P. Pintus is a critical examination of the films which gained official awards and other important commendations. One must underline the tendency which had emerged last year "to go back to the story" and the literary direction of eight of the twelve works which gained awards. *A week which lasted ten days* by P. Pruzzo is a panorama of the films wich were presented under the collective title of "The week of criticism", the review of those works which were given first and second place by the National Italian Union of Film Critics and in this edition numbered ten films. In *Roth/Olmi: from the dissolution into nothing to the sacredness of life* G. Baioni compares *The Legend of the Holy Drinker* by Ermanno Olmi to the short story of the same name by Joseph Roth which inspired the film and he points out that while Roth wrote in praise of death as the final liberation from life, Olmi lauded life and the sacredness of everyday life. Taking his inspiration from the analysis of the director Pier Paolo Pasolini, C. De Michelis underlines in *Pasolini: a key to understanding* the profound relationship which bound the director to his essays and the role which these play in providing a key to interpretation which renders Pasolini's parables less mysterious. In *The launching of the actor* I. Bignardi comments on the prizes awarded to the best female and male actors and speaks in general terms of the old and new faces which participated in the festival films. *An Italy of syringes and litter* by L. Tornabuoni traces a profile of contemporary Italy as portrayed in the Italian films present at the festival. It is an Italy which is little loved, difficult to understand, perhaps even too alarming to be able to be fully analysed; an Italy which has shrugged of the political movement of 1976, and is post-modernly, de-realised, atrocious and sentimentally disastrous.

The representative patrimony of documentaries

Despite the implicit recognition of previous forms, the true documentary, that film version which is worthy of discussion and analysis, is born only in 1922. It is literature which characterises initial production, the "prehistoric" age, centred on description, information and documentation, while the birth of the documentary has been marked by its interpretative imprint and by its socio-political finality. Consequently, documentary productions up to the era of the Twenties can be classified under the same critical perspective, under the same "ingenuity" of Lumiere's first attempts. This imprint must contend with a vast and varied range of definitions of reality, its source of reference; besides the ontological basis, the material process which goes into making the film is the same for the majority of film productions. Since all the contrasting definitions of the documentary base themselves on the relationship between film and reality, the basic precariousness of the typologies, categories and subsequent limits become comprehensible.

Films are not cars

In 1992 there will be complete liberalization within the European Economic Community and thus within each of the twelve member states there should no

longer be any difference in the treatment of nationally-produced films as opposed to those produced in the other member states. It is obvious that, by considering these broad general lines as a base, a great part of those regulations which supported the Italian film industry, like those which are partially analogous and currently applied in France, Germany and Greece, appear to be incompatible with the broad general lines upon which the entire community institution will base itself. However, film production is not the fruit of just any industry whatsoever, rather it is the result of cultural and creative processes which often if not always conform more to the universe of knowledge and artistic realisation than to the itineraries which supervise the production of material goods. It is only by conceiving films as a product of culture, whose safekeeping should form an integral part of the defence of the deeper national identity, that we may succeed in reversing current tendencies and maintain the necessary forms of support to this fundamental creative sector.

Cinema and literature: the new Italian narrators have their say. 4

Aldo Busi, Giuseppe Conte, Antonio Debenedetti, Bianca Maria Frabotta and Renato Minore spoke on this theme in edition 1/1988; Vincenzo Cerami, Giorgio Montefoschi, Roberto Pazzi and Sandra Petrignani in edition 2/1988; Edoardo Albinati, Valerio Magrelli, Sandro Veronesi and Marisa Volpi in edition 3/1988. It is now the turn of four different narrators. As far as Paola Capriolo is concerned, the writer has no right to feel that he alone represents an "ancient" art which is perhaps on the way to extinction, when compared to the film director; she feels that both have excellent motives for feeling that they represent a civilisation which has reached its conclusive phase. According to Nico Orengo, cinema and literature look to one another, have common points of contact but from a distance, from the shadows; they sustain one another but at different times and they select those aspects which are marginal. Vieri Razzini affirms that the writer is gifted with a knowledge of the world which in a quantitative sense consists principally of images and so material for literary reflection may become a game of interference between the imaginary and the real, cinema being reality and the imaginary being electronic, the infinite serial fabulation, like a real image, information as entertainment and fiction as information. In Eugenio Vitarelli's opinion, the two arts may only co-exist. In reality, we are dealing with two different rythms, two speeds which cannot be compared one to the other with a view to attaining a relationship of inclusion or resemblance; we may simply compare them in order to clarify their reciprocal and absolute autonomy.

Poland: the reform takes its first steps

Before the reform, which took its first steps at the beginning of 1988, Polish cinema was nationalised and characterised by the fact that the greatest part of its administration was in the hands of the cinematographers themselves who had united to form collective production groups. This was in order to avoid the double inconvenience of the traditional productive good order: commercial pressure on the one hand and administrative, state pressure on the other. The advantages: the relative ease with which films were made, so long as the project was not in contrast with the establishment point of view, and good opportunities for beginners. The disadvantages: principally the impossibility of eradicating mediocrity. The reform project is a compromise between the demands of the economical market and state financing. The collective groups are still around but now have grater responsability for financial affairs. Three major problems still persist: state financing is for the minute limited; young people are convinced that the films produced in their country have got nothing to say; audiences are falling off.

Hanno collaborato a questo numero:

GIULIANO BAIONI (Lugo, RA, 1926). Ordinario di lingua e letteratura tedesca all'Università di Venezia. Ha pubblicato *Kafka. Romanzo e parabola, Kafka. Letteratura ed ebraismo, Goethe. Classicismo e rivoluzione* e saggi sul Settecento tedesco, Nietzsche, Benn e sull'espressionismo.

IRENE BIGNARDI (Quistello, MN, 1943). Inviato speciale della «Repubblica», specialmente attenta alla letteratura anglo-americana, critico cinematografico dell'«Espresso» e direttore di Mystfest.

GIAN PIERO BRUNETTA (Cesena, 1942). Docente di critica del cinema all'Università di Padova, ha pubblicato, fra l'altro, *Forme e parole del cinema, Nascita del racconto cinematografico, Letteratura e cinema, Storia del cinema italiano.*

PAOLA CAPRIOLO (Milano, 1962). Scrittrice, studentessa di filosofia e traduttrice. Ha pubblicato la raccolta di racconti *La grande Eulalia* (Feltrinelli). Sta lavorando a un racconto lungo, *Il nocchiero*, sempre per Feltrinelli.

CESARE DE MICHELIS (Dolo, VE, 1943). Ordinario di letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Padova, critico letterario del «Gazzettino», presidente della Marsilio Editori e direttore della rivista «Studi novecenteschi». Ha pubblicato *Letterati e lettori nel Settecento veneziano, Alle origini del neorealismo, Contraddizioni nel Decameron* e curato edizioni di testi settecenteschi e novecenteschi.

CLAUDIO G. FAVA (Genova, 1920). Capostruttura Raidue per film e sceneggiati d'acquisto, e critico cinematografico. Tra le sue pubblicazioni, *I film di Federico Fellini, Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Tagliati al vivo* (raccolta di elzeviri), *Le camere di Lafayette.*

SERGIO LEONE (Roma, 1929). Regista, produttore, sceneggiatore. Tra i suoi film, *Il colosso di Rodi, Per un pugno di dollari, Per qualche dollaro in più, Il buono il brutto il cattivo, C'era una volta il West, C'era una volta in America.*

BOLESŁAW MICHAŁEK (Torun, Polonia, 1925). Sceneggiatore e critico cinematografico, è docente alla Scuola superiore di cinema a Lodz, in Polonia, visiting professor alle università di Washington e di Magonza (Rft). È autore di pubblicazioni sul cinema polacco e europeo. Il suo ultimo libro sulla cinematografia polacca sta per uscire negli Usa.

CARLO MONTANARO (Burano, VE, 1946). Architetto, è docente di teoria e metodo dei massmedia all'Accademia di belle arti di Venezia. Autore di documentari, ha lavorato anche come aiuto-regista e organizzatore della produzione. È fra gli organizzatori delle Giornate del cinema muto. Ha curato mostre e relativi cataloghi.

NICO ORENGO (Torino, 1944). Scrittore e poeta, redattore di "Tuttolibri" della «Stampa». Ha pubblicato sei romanzi: *Per preparare nuovi idilli, Miramare, La misura del ritratto, Figura gigante, Dogana d'amore, Ribes*, e tre raccolte di poesia: *Collier per Margherita, Canzonette, Cartoline di mare.*

PIETRO PINTUS (Sassari, 1920). Ha diretto rubriche di attualità culturale in tv ed è stato responsabile della programmazione cinematografica della seconda rete Rai. Ha pubblicato *Storia e film*, un saggio su Zanussi (*Un rigorista nella fortezza assediata*) e *Commedia all'italiana. Parlano i protagonisti.* È docente di storia generale del cinema al Centro sperimentale di cinematografia.

PIERO PRUZZO (Genova, 1927). Critico cinematografico del «Secolo XIX», collabora a riviste e enciclopedie, cura e presenta cicli di film con dibattito. È coautore, con Enrico Lancia, di *Amedeo Nazzari.*

VIERI RAZZINI (Firenze, 1940). Scrittore, programmatore cinematografico a Raitre. Ha pubblicato *Terapia mortale* (Fabbri), *Giro di voci* (Feltrinelli).

UMBERTO ROSSI (Genova, 1939). Critico cinematografico, particolarmente interessato ai problemi economici strutturali di cinema e tv. Tra le sue pubblicazioni, *L'industria cinematografica, Nuove tendenze del cinema svedese;* con altri: *Il villaggio di vetro, Commedia all'italiana. Angolazioni e controcampi, Il cinema di Giuseppe De Santis, Cinema sovietico contemporaneo, Facce di celluloide dello sport.*

LIETTA TORNABUONI (Pisa, 1931). Inviato speciale e articolista della «Stampa», specialmente attenta all'analisi critica del costume politico, sociale e culturale italiano. È coautore, con Oreste Del Buono, di *Era Cinecittà* e di *Album di famiglia.*

WILLIAM URICCHIO (Nato negli Usa). Si occupa di problemi televisivi alla School of Communications della Pennsylvania State University. Ha studiato la rappresentazione della città nei mass-media alle origini del Novecento e ha lavorato alla bibliografia tedesca sul cinema prima della Grande Guerra.

EUGENIO VITARELLI (Messina, 1927). Dirigente d'azienda e scrittore. Ha pubblicato *Placida* (Mondadori), *Acqualandrone* (Theoria). Suoi racconti sono apparsi su «Alfabeta». Due altri titoli usciranno prossimamente presso Theoria.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1983

Saggi e note, fra gli altri, sul muto italiano, Matuszewski e Marinescu, il cinema armeno, la Warner, Zavattini, Zurlini, Spielberg e Lucas, il cinema di Hong Kong, il cinema russo prerivoluzionario, Pasolini, Cecchi e la Cines, Grémillon, Petri, Mikio Naruse, *Christus* di G. Antamoro.

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1984

Saggi e note, fra gli altri, su Mario Pannunzio, Peter Kubelka, il cinema e la tv, la pubblicità d'autore, Renato Castellani, Franco Solinas, la musica per film in Italia durante il fascismo, i 'nuovi' tedeschi, Kaljo Kiisk, *Porto* di Amleto Palermi, Luis Buñuel, Franco Rossi, il cinema estone, Suzuki e Kinoshita, il telefilm europeo, *Jocelyn* di Leon Poirier, Venezia '84, il cinema delle origini in Sicilia, vedere e ascoltare, la riscoperta del bianco e nero, l'incertezza del testo, *Terra di nessuno* di Mario Baffico.

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1985

Saggi e note fra gli altri, su Edgar Reitz, François Truffaut, "La decisione di Isa" di Roberto Rossellini, Emilio Cecchi e il cinema, *San Francisco*, Ince a Pordenone, Dreyer a Verona, il cinema italiano e i giovani, *Giuliano l'Apostata* di Ugo Falena, Umberto Barbaro, la storiografia italiana, Francis Ford Coppola, i documentari di Zurlini, i programmi multimediali e educativi, *Inferno* della Milano-Films, Pasolini fra cinema e pittura, "Il chiodo" non visto in *Kaos* dei Taviani, Antonioni critico cinematografico, il fantastico, il cinema scientifico, la *Passione* Pathé (1907), Venezia '85, Peter Weir, il cinema italiano dopo la crisi, il cinema industriale.

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1986

Saggi e note, fra gli altri, su Orson Welles e la critica italiana, il mercato audiovisivo internazionale, Simone Signoret; il cinema italiano in Francia, il videodisco interattivo, il cinema per ragazzi, "Il regista cieco" di Kluge, i divi del muto italiano, Renato Castellani, la rivista «Screen» e le teoriche inglesi, l'Europa dei mass-media, l'immagine elettronica, il cinema cecoslovacco degli anni Ottanta, il cinema e i satelliti, i film sulla guerra di Spagna, Bergman fra teatro cinema e tv, i disegni di Scola e Scarpelli, il cinema delle repubbliche sovietiche transcaucasiche, il super8, *Suspense* (1913) di Phillips Smalley, Venezia '86, Tarkovskij, il cinema etnografico, *Voglio tradire mio marito!* di Mario Camerini.

Fascicolo n. 1/1987

SAGGI: *Spagna: dieci anni senza censura. - I nuovi acuti della cinelirica.* — CORSIVI: *Cinecittà a Nizza (1940-43).* — NOTE: *"Per Andrej Tarkovskij" convegno al C.S.C.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema svizzero dalla metafora del limbo alla geometria dell'assurdo.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 2.* — FILM. — CINETECA: *"Judex" (1916) di Louis Feuillade.* — LIBRI. — INDICI 1983-1986.

Fascicolo n. 2/1987

SAGGI: RIPENSANDO BLASETTI: *Gli dobbiamo tutti qualcosa; Lui, lui, lui... e la tv; Dossier "I tre moschettieri". - Fabio Carpi, l'ospite del cinema italiano.* — CORSIVI: *Douglas Sirk, la ridondanza come stile.* — A TU PER TU CON LA TV: *Il grande film? Una minestrina in polvere.* — MILLESCHERMI: *Norman McLaren, l'animatore dell'impossibile.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema estone.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1987

SAGGI: DOSSIER ROSSELLINI: *Quando la critica si divise; Come nacque "Germania anno zero". - Mascagni e il cinema: la musica per "Rapsodia satanica".* — CORSIVI: *Alta definizione: imperi in guerra per lo standard.* — NOTE: *L'uomo buio e i suoi misteri. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche, II.* — A TU PER TU CON LA TV: *Scrittori rifritti.* — SALTAFRONTIERA: *Le nuove scelte dei bulgari.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1987

VENEZIA '87: *Ritorno alle storie. - Una "Settimana" coi piedi per terra. - Le due anime di Comencini. - Tra attori finti divi e dilettanti.* — SAGGI: *Fred Astaire: oltre il mito, la tecnica. - L'antropologo cineasta.* — CORSIVI: *John Huston, vecchio amico di gioventù.* — NOTE: *Videomiraggio per gli indipendenti italiani.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema israeliano e la questione ebraica.* — A TU PER TU CON LA TV: *Marlene cinquant'anni dopo.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1988

SAGGI: *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento.* — CORSIVI: *Aspetti psicologici della censura cinematografica.* — RIVISTE IN VETRINA: *«Cinéma» (1954-1987): una enciclopedia permanente.* — CINEMA E LETTERATURA: *Parlano i nuovi narratori italiani. 1.* — NOTE: *Le ombre di Mamoulian - Videogenia di Peter Greenaway.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Viva gli spot!* — MILLESCHERMI: *In cammino col digitale.* — FILM. — CINETECA: *Il caso di "Saffo e Priapo" (1921-22) e le origini del cinema porno.* — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1988

SAGGI: *Semiotica e analisi testuale dei film. - Pakula, un sommesso poeta cittadino in brossura hollywoodiana.* — CORSIVI: *Dopo il Sessantotto: l'ombra di un sogno.* — RIVISTE IN VETRINA: *«Film Comment» (1962-1987): una voce dell'America indipendente.* — CINEMA E LETTERATURA: *Parlano i nuovi narratori italiani. 2.* — SALTAFRONTIERA: *I film dell'Africa Nera.* — FILM.

Fascicolo n. 3/1988

SAGGI: *La commedia all'Ungherse nel cinema italiano. - Giuseppe Berto e il cinema: un doppio stato transitorio.* — RIVISTE IN VETRINA: *«Les Cahiers de la Cinémathèque» (1971-1978); scrivere di storia per la storia.* — CINEMA E LETTERATURA: *Parlano i nuovi narratori italiani. 3.* — NOTE: *Monsieur le President ovvero un modo meno nevrotico di stare a Cannes.* — SALTAFRONTIERA: *Quel film tedesco che nasce a Est.* — FILM: *Bird - Gentili signore. - La maschera. - La rosa bianca.* — REFERENDUM: *I dieci film italiani preferiti dalla critica.* — LIBRI.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio

ASTI: Il Punto

BIELLA: Del Viale, Giovannacci

BRA: Crocicchio

MONCALIERI: Arco

OMEGNA: Il Punto

TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Mondadori per voi, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi

BRESCIA: Raccagni

BRUNELLO: Veroni

CAPRIOLO: Muratori

CASALMAGGIORE: Boni

COMO: Mondadori per voi

CREMA: Dornetti

CREMONA: La Rateale

FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria

INTRA-VERBANIA: Alberti

LEGNANO: Coop. Libraria Popolare

MANTOVA: Luxembourg, Nicolini

MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Mondadori per voi, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere

MORTARA: Mirella

PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze

PERGINE VALSUGANA: Athena

RIVA DEL GARDA: Tomasoni

S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese

CITTADELLA: Bottega del Libro

CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri

CONEGLIANO: Canova

MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte

ODERZO: Becco Giallo

PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli, Mondadori per voi

SAN BONIFACIO: La Piramide

THIENE: Leoni

VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo

VERONA: Comboniana, Mondadori per voi

VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco

MONFALCONE: Rinascita

PORDENONE: Al Segno, Cinzia

SACILE: Bonas

S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi

TRIESTE: Tergeste, Mondadori per voi, Morgana

UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi

ALBENGA: Atena, S. Michele

CHIAVARI: Fenice

GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi

NOVI LIGURE: Aldus

RAPALLO: Fiera del Libro

RECCO: Esplorazione

SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo

SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri

SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri

BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini

CARPI: Rinascita

CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)

FAENZA: Incontro

FERRARA: Spazio Libri

FORLÌ: Cappelli, Edimax

IMOLA: La Fenice, Tabanelli

LUGO: Alfabeta

MODENA: Zanfi

PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini

RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce

REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio

RIMINI: Jaca Book, La Moderna

S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini

EMPOLI: Rinascita

FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber

LIVORNO: Belforte, Fiorenza

LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi, Nuova Libreria, S. Giusto

MASSA: Mondoperaio

PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori per voi

PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio

PONTEDERA: Carrara

SESTO FIORENTINO: Rinascita

SIENA: Feltrinelli

VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani

ASCOLI PICENO: Rinascita

CANDIA-ANCONA: Fornasiero

CIVITANOVA MARCHE: Rinascita

FABRIANO: Babele

MACERATA: Piaggia

OSIMO: Colonnelli

PESARO: Campus

RECANATI: Dell'Incontro

S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila

SENIGALLIA: Sapere Nuovo

URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Mondadori per voi, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo

AVELLINO: Book Show, Petrozziello

CASERTA: Cenacolo, Croce

CASORIA: Nuova Edigross

CAVA DEI TIRRENI: Rondinella

NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva

SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia

CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri

GIARRE: La Senorita

MESSINA: Hobelix, Ospe

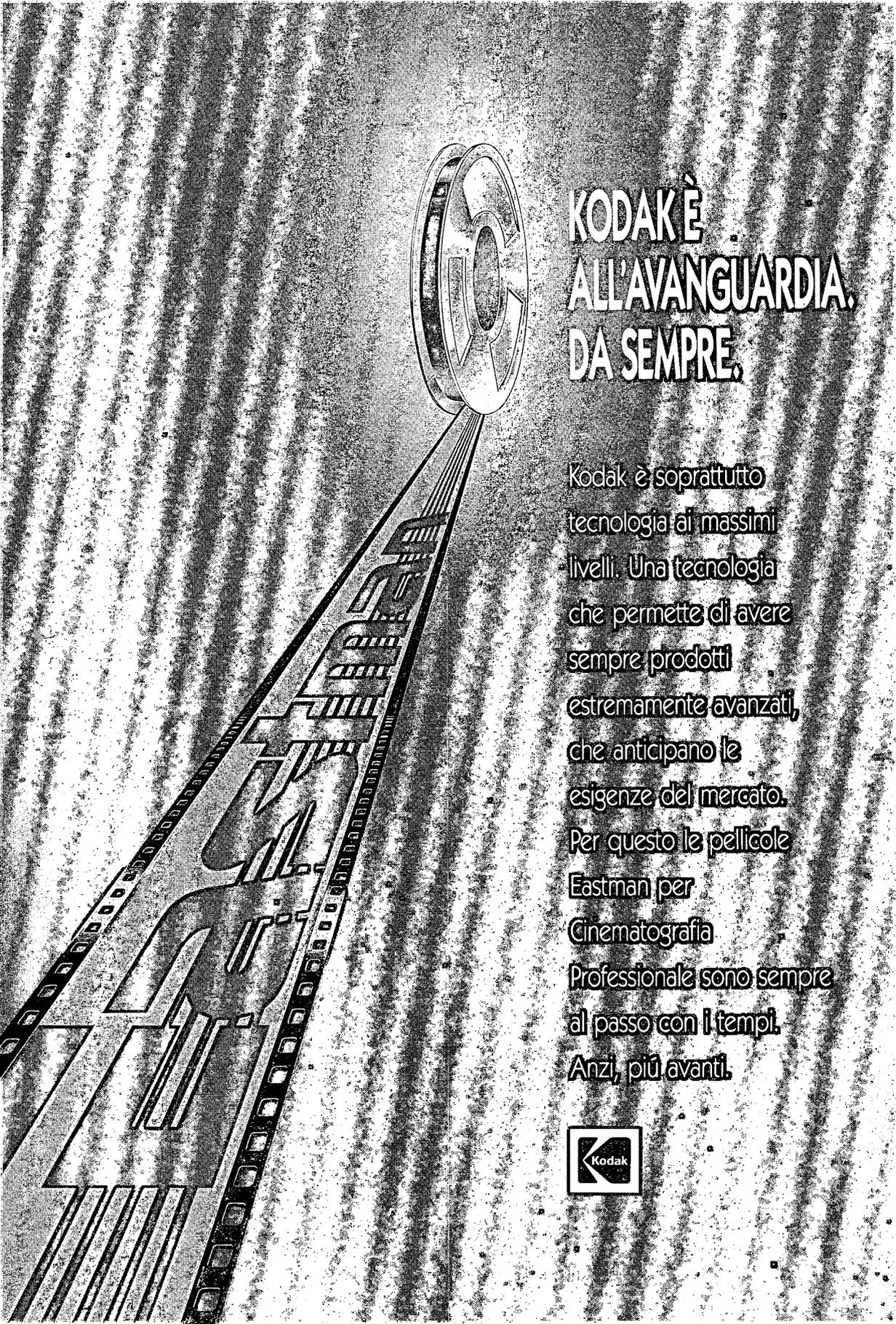
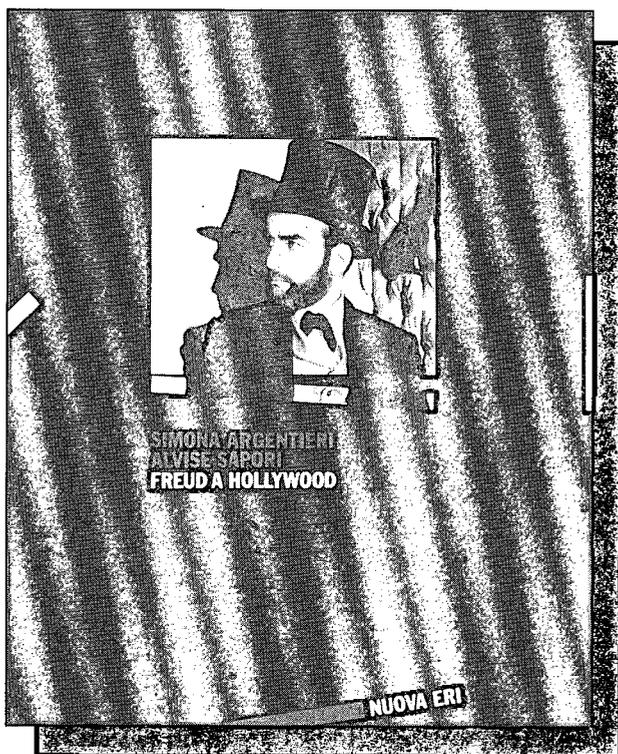
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio

SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

LINA WERTMÜLLER
IRIS E LO SCEICCO
ILLUSTRAZIONI DI MILO MANARA
Nuova ERI
IRIS E LO SCEICCO
Nuova ERI

NOVITA'

Franco Montini

I NOVISSIMI

Le tendenze del nuovo cinema italiano
attraverso i ritratti dei registi dell'ultima generazione

---

236 pagine 24000 lire

EDIZIONI RAI

ARMANDO TESTA SPA